





LES MOSTAERT

DU MÊME AUTEUR :

Études d'art, essais de critique — I volume

Portraits d'artistes, esquisses sur l'art belge contemporain — I volume

Les Dessinateurs belges d'ex-libris — I volume

L'année artistique, 1906. Les Beaux-Arts en Belgique — I volume

La peinture néerlandaise à l'Exposition de la Toison d'or (Hors commerce) — I volume

Henri Boncquet, la vie et l'œuvre du statuaire — I volume

Douze effigies d'artistes, quelques peintres et sculpteurs flamands et wallons — I volume



GILLIS MOSTAERT
Dessin de l'auteur d'après le portrait gravé par Hondius

:: LES MOSTAERT ::

JEAN MOSTAERT, DIT LE MAITRE D'OULTREMONT. GILLES ET FRANÇOIS :: MOSTAERT. MICHEL MOSTAERT ::

PAR

SANDER PIERRON

COLLECTION DES GRANDS ARTISTES DES PAYS-BAS

LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE
G. VAN OEST & Cie, éditeurs, BRUXELLES-PARIS

MCMXII



IMPRIMERIE
J.-E. BUSCHMANN
ANVERS

LES MOSTAERT

I

Le peintre Jean Mostaert : son milieu. Harlem dans la première moitié du XVIe siècle. L'atelier de l'artiste. Son travail et sa mentalité. — Le degré de parenté des jumeaux François et Gilles Mostaert avec le maître harlemois.

Rares sont les peintres des vieilles écoles des Pays-Bas qui aient fait l'objet de si peu d'études que les membres de la famille Mostaert. Pourtant, la place occupée par celle-ci dans l'histoire des deux écoles néerlandaise et flamande est de nature à intéresser particulièrement la critique à leur vie et à leur action esthétique. En effet, le premier du nom, le fondateur de cette importante et nombreuse dynastie d'artistes, Jan Mostaert, entre dans la carrière au moment où vont se faire sentir chez nous les toutes premières influences de l'Italie. C'est avec une singulière intuition — car, au moment où cet historien d'art écrivait, on ne savait rien de positif concernant Jan Mostaert — que Henry Havard imprime qu'il a été le dernier des peintres néerlandais, dans l'ordre chronologique, « auxquels on peut donner le nom de *primitifs* et qui respectèrent dans leur style, dans la composition

générale de leurs œuvres, ce qu'on est convenu d'appeler les traditions gothiques » (1).

Nous verrons pourtant que, de manière peu évidente, Jan Mostaert fit certaines concessions au goût encore imprécis de son temps pour les méthodes italiennes, et que de cette façon il fut un des premiers à refléter en ses ouvrages les tendances vagues du mode nouveau qui commençait à inquiéter ses contemporains. A ce titre, il est permis de le considérer comme un précurseur ; et l'étude de son œuvre comporte des considérations intéressantes, puisque, en pénétrant l'esprit qui a présidé à sa réalisation, nous pourrons souligner clairement le rôle de Jan Mostaert, un rôle que, jusqu'à présent, on n'a pas mis en suffisante lumière. Il n'est plus tout à fait un gothique, mais il est encore loin d'être un renaissant. Henry Havard dit aussi de lui, après avoir signalé, d'après d'anciens témoignages, quelques-uns des caractères principaux de sa peinture et envisagé l'orientation prochaine des écoles néerlandaises : « Mais l'influence de la Renaissance et la connaissance des Italiens apparaissent déjà, et font prévoir l'évolution à laquelle nous allons assister. »

Une action différente, mais tout aussi remarquable, a été accomplie par les deux homonymes immédiats et parents de Jan Mostaert, spécialement par Gilles. Celui-ci est un des créateurs du paysage

(1) *Histoire de la Peinture Hollandaise*. Paris, 1882, p. 42.

moderne ; bien avant Jean Wynants, le précédant d'un siècle entier, il se préoccupa de travailler d'après nature ; les sites qu'il interpréta, en réaliste attentif et ému, sont parmi les premiers aspects de la Flandre vus à travers un tempérament dépouillé de conventions. Il est aisé de s'en convaincre en examinant, par exemple, la série des *mois* que Jules Goltzius grava d'après les ouvrages du maître (tableaux ou dessins), portant le même titre générique — ouvrages malheureusement disparus — et dont une suite complète, admirablement conservée, existe au cabinet des Estampes de Bruxelles. D'autre part, Gilles, en pratiquant aussi la peinture de mœurs, la peinture de genre à la manière de son maître Jean Mandyn, continue Jérôme Bosch ; il partage, avec Pierre Breughel le Drôle, l'honneur de rompre pour de bon avec les traditions primitives et est par conséquent un des principaux peintres satiriques de son époque (1).

Pour mieux comprendre le rôle des Mostaert, il est indispensable de situer chacun des membres de cette famille dans son milieu véritable. Nous verrons qu'à travers les générations des Mostaert, l'école des Pays-Bas, qui en somme, comme le remarque Hippolyte Taine, était une avant les guerres de la Réforme et avait des caractères géné-

(1) F. Jos. Van den Branden : *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool,* Anvers, 1883, p. 260.

raux semblables (1), se dédouble sous les influences religieuses et sous les influences aussi des mœurs modifiées par la victoire ou l'écrasement du calvinisme dans l'une ou l'autre contrée. Les Mostaert eux-mêmes prennent part à cette double évolution, puisque François et Gilles, de sang hollandais et de tempérament septentrional, bien que nés en Flandre occidentale, deviennent de vrais peintres flamands et participent à l'œuvre collective de l'école d'Anvers.

La question des Mostaert, déclare M. Théodor von Frimmel dans une récente étude consacrée à quelques-unes de leurs productions, est une des plus compliquées de l'histoire ancienne de l'art néerlandais : *Die Mostaert-Frage ist zweifellos eine der umbequemsten auf dem Gebiete des älteren niederländischen Malerei. Diese Umbequemlichkeit erstreckt sich auch auf die Werke des Jan Mostaert* (2). La principale source pour l'étude des Mostaert est le *Schilderboek* de Carel Van Mander ; en sa magistrale traduction de cet ouvrage célèbre, M. Henri Hymans a complété la notice du vieil écrivain meulebeekois en insérant dans son précieux com-

(1) *Philosophie de l'art.* Vol. II. Pp. 39-40. W. H. James Weale : Préface du *Catalogue* de l'Exposition des Primitifs flamands à Bruges, 1902. P. XII. H. Pirenne : *Histoire de Belgique.* T. II. Pp. 425 et suivantes.

(2) *Kleine Galeriestudiën, Neue Folge.* Leipzig 1898. Deuxième fascicule, p. 23.





JEAN MOSTAERT (le maître d'Oultremont)

La Déposition de Croix. Triptyque

(Rijksmuseum, Amsterdam)

mentaire tout ce que les recherches des savants modernes avaient recueilli de nouveau sur ce groupe d'artistes jusqu'en l'année 1884. Cependant, il n'a pas cru nécessaire d'utiliser le travail de Cornelis de Bie : *Het Gulden Cabinet der Edel vry Schilder Const,* qui, sans être essentiel, nous fournit, au sujet de la face humoristique de l'existence de Gilles Mostaert, des renseignements de grand intérêt, puisqu'ils nous permettent de tenter un essai presque psychologique sur celui qu'on pourrait appeler l'aîné des deux jumeaux nés au village de Hulst. Le livre du notaire lierrois ayant paru en 1661 et l'écrivain ayant vu lui-même le jour en 1627, il est certain que les spirituels détails qu'il nous donne et qui complètent ceux publiés par Van Mander lui ont été fournis par des contemporains de son héros, décédé à Anvers, le 28 décembre 1598.

D'ailleurs, on possède très peu de dates exactes au sujet des Mostaert ; on ignore aussi quel est le vrai degré de parenté existant entre les différents artistes portant ce nom, bien que des historiographes, le fantaisiste rédacteur de la *Nouvelle Biographie générale,* notamment, affirment, sans base aucune et sans documents quelconques à l'appui de leur thèse, que François et Gilles sont les fils du maître harlemois. Nous examinerons dans la suite quelle est la solution la plus vraisemblable de ce problème, celle qu'on pourrait sagement adopter. Jan Mostaert, en tout cas, est né à Harlem, selon

le témoignage de Van Mander, qui le déclare de noble lignage. Et ce patriciat, l'auteur du *Schilderboek* l'explique de cette manière. Un ancêtre de l'artiste ayant suivi l'empereur Frédéric et le comte Florent à la croisade avait assisté en Égypte à la prise de Damiette, l'ancienne Péluse. Dans cette affaire, combattant les infidèles, il avait rompu trois épées près de la garde, ce qui fit dire qu'il était fort comme moutarde (*sterck als Mostaert*). Le nom lui resta, et l'empereur et le comte l'autorisèrent à porter un écu où figuraient trois épées d'or sur fond de gueules.

Jan Mostaert était lui-même un personnage d'allures aristocratiques. Il était distingué de manières, d'un commerce agréable, beau de sa personne, élégant et extrêmement courtois. Le vrai descendant, comme on voit, du vaillant croisé auquel la famille devait son nom. C'est grâce à ces qualités gentilhommesques, qui lui avaient valu une estime universelle, non moins qu'à cause de son excellente réputation d'artiste, qu'il fut remarqué par Marguerite d'Autriche, gouvernante des Pays-Bas, dont il devint un des peintres préférés. Durant plusieurs années, dix-huit, assure Van Mander, Jan Mostaert conserve cette charge, suivant la Cour dans ses différentes résidences et exécutant, en même temps que des tableaux religieux, les portraits des seigneurs et des dames parmi lesquels il vivait.

Très vraisemblablement à la mort de la tante de Charles-Quint, survenue en 1530 à Malines, Jan Mostaert retourne se fixer dans sa ville natale. Il y travaille jusqu'à l'heure de son trépas, que Van Mander fixe entre 1555 et 1556; pourtant Dirck Schrevels, commentant le *Schilderboeck*, précise la date de la mort du peintre; il la fixe, lui, à 1556 : *is overleden in vigoreuse ouderdom in 't jaer ons Heeren vijftien hondert ses- en vijftigh* (1). Cet historien est absolument digne de foi; il a vécu à Harlem et a élaboré ses ouvrages dans cette ville, dont longtemps il fut recteur. A Harlem, Jan Mostaert menait une existence active, simple et bourgeoise; il avait de l'humour, aimait à rire et il savait, en travaillant, utiliser des éléments pittoresques qui mettaient dans ses tableaux le reflet de cette observation naturaliste et souvent facétieuse dont un de ses descendants devait tirer un parti plus satirique. L'atmosphère agréable de sa maison se devine à la manière cordiale dont y furent reçus, au lendemain de son départ de Malines, quelques seigneurs de la Toison d'Or, de passage à Harlem. Presque quotidiennement il recevait des visites de nobles (2). Et l'anecdote de ce sergent Pierre Muys, célèbre en son

---

(1) *Harlemias.* Haerlem, 1648. P. 364.

(2) Schrevels dit de l'artiste qu'il a *seer treffelyck gheleeft, daglycks quamen 't synen huyse Ridders van 't Gulde Vlies, en andere edelen.* P. 364.

temps par son masque grotesque et sa tête couverte d'emplâtres (*hebbende eene drollighe tronie van snooden wesen en een beplacstert hooft*), représenté dans un *Ecce homo*, démontre suffisamment que le maître ne négligeait pas les éléments amusants qui lui permettaient d'introduire dans ses ouvrages de typiques antithèses.

Un des biographes de Jan Mostaert, Immerzeel, cité par A. Van der Willigen, fixe la date de naissance du peintre à l'année 1499. Un autre, Christiaan Kramm, l'avance à l'année 1474 (1). Van der Willigen se rallie totalement à l'opinion de ce dernier écrivain, en s'appuyant sur le témoignage des archives de l'église cathédrale de Saint Bavon, à Harlem. En effet, l'année 1500, un des registres mentionne l'article suivant, que nous reproduisons d'après la précieuse étude du savant hollandais : « Item commandé à Jan Mostertsoen (Jan Mostaert fils) de faire les volets et d'y peindre, sur l'un la glorification de N.-D. ; sur l'autre Saint Bavon, surmonté d'un tabernacle ; et à l'intérieur douze fonds représentant des scènes de la vie de ce saint : le tout bien peint et orné de couleurs d'or, afin que les marguilliers puissent lui en témoigner leur satisfaction ; il aura pour ce travail, quand il sera achevé, XX fl. du Rhin et encore VI fl. du Rhin, à compte

---

(1) *De levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders*, etc. Amsterdam 1860. 4me partie. P. 1166.



JEAN MOSTAERT

Adoration des Mages

(Rijksmuseum, Amsterdam)

encore VI fl. du Rhin le vendredi avant la S[t] André et encore II fl. du Rhin le samedi après la S[t] Jacques; alors tout est payé » (1). Il est évident que l'artiste n'aurait pu assumer pareille entreprise quelques mois après sa naissance !...

D'ailleurs, les archives d'Harlem, à l'année 1509, dans un acte mentionnent le nom de Jansz Mostaert, le peintre, dont le père, portant le même prénom, devait être ce meunier dont parle un document officiel de 1503. Les deux parents, d'ailleurs, au sujet d'un transfert de maison, sont cités ensemble dans un autre document du mois de mars de cette même année 1503. C'est du père encore qu'il s'agit quand les livres de comptes de la ville enregistrent en janvier 1508 la vente d'une maison de la Penselaer-Steegh par Jan Janz Mostaert (2).

Au milieu du XVI[e] siècle, Jan Mostaert était resté d'une verdeur et d'une activité remarquables, dont fait foi le mémorial des bourgmestres de l'année 1549, lequel nous renseigne en ces termes sur l'existence laborieuse du vénérable maître : « Le XI mai XC[C] quarante-neuf, a comparu devant nous, bourgmestres, M[re] Jan Mostaert, peintre et bourgeois de Harlem, pour solliciter l'autorisation de quitter pendant un an et demi la ville et d'emporter quel-

(1) *Les Artistes de Harlem.* Harlem 1870. P. 54.

(2) Ces renseignements inédits nous ont été communiqués par l'éminent docteur A. Bredius, qui a bien voulu les extraire à notre intention de ses notes personnelles.

ques meubles à Hoorn, où il a entrepris la peinture de certains tableaux pour le maître-autel de l'église paroissiale. Il a déclaré que ce travail l'occuperait pendant plus d'une année et qu'à son achèvement il se fixerait de nouveau en cette ville de Harlem, qu'il a habitée jusqu'à ce jour. Sur ce, les bourgmestres lui ont donné congé depuis aujourd'hui jusqu'à l'Assomption ou le premier septembre, au plus tard, de l'année XV^{C} cinquante. Et s'il ne rétablissait pas son domicile après le terme fixé endéans cette ville, le susdit Mostaert serait tenu de payer immédiatement les droits de succession de tous ses biens : conditions dont le susdit Mostaert se déclare satisfait (1). Fait le jour et l'an susdits. »

Le vaillant artiste n'hésitait donc pas à accepter une commande considérable, alors qu'il était septuagénaire ; tout prouve qu'il était bien portant, car il ne se serait pas décidé à un lointain déplacement, à un complet changement de vie et de milieu, alors qu'il avait atteint la vieillesse. Non seulement il se déplaça, mais il s'en alla à Hoorn sans espoir de retour, puisque le registre des transferts, consulté par Van der Willigen, mentionne, au courant de la même année, Jan Mostaert ayant acquis la certitude qu'il ne lui serait point possible de réintégrer son domicile dans les délais prescrits par les édiles, la vente de ses biens immobiliers de Harlem : « Maître

(1) P. 228-229.

Jan Janss Mostaert, peintre, vend une maison sise au quai dit Oude Gracht. — Maître Jan Mostaert et Claes Suycker son fils vendent, chacun pour la moitié, une maison située au Kraayenhorstergracht » (1). Ces lignes laissent deviner que l'artiste était veuf; et l'on est autorisé à croire aussi que son atelier à Harlem, cet atelier où il exécuta la majeure partie de ses ouvrages et où il reçut si aimablement à déjeuner des seigneurs de l'ordre de la Toison d'Or, était installé dans l'habitation construite à front du Vieux Fossé.

Ce n'est pas le seul immeuble que l'artiste réalisa avant son départ pour Hoorn ; en mai également de cette même année 1549 nous apprenons que « maître Jan Jansz. Mostert, peintre, vend une maison dans la rue dite Coninck-straet ». Déjà sept ans auparavant il s'était défait d'une autre maison qu'il possédait en cette rue, opération dont parle le registre de la ville.

Ce *Oude Gracht,* ou *Oudegraft,* comme l'appelle le plan de 1628, inséré en l'ouvrage de Samuel Ampzing (2), naissait dans la partie méridionale de la ville ; au bout, un pont franchissait la rivière Sparen, qui serpente ainsi qu'un *S* gigantesque dans les quartiers orientaux de la cité. Jan Mostaert n'avait qu'à suivre une petite rue pour gagner la

(1) P. 229.

(2) *Beschryving ende Lof der stad Haerlem.* Haerlem 1628.

Kumperkerk, séparée de l'enceinte par le suprême pâté de maisons que dominait une tour ronde avancée sur les courtines, tour défendant le pont-levis qui donnait de cet extrême côté sud accès à la place. Pour gagner le *'t Sand* — aujourd'hui la Grand'-Place — limité à l'ouest par le palais des comtes de Hollande et de Zélande, qui à la mort de Guillaume d'Orange devait devenir le *Stad-Huys,* et au sud par la *Groote Kerk,* il suffisait que Mostaert longeât pendant quelques minutes, dans la direction du couchant, le quai bordé d'arbres, pour s'engager dans une rue courbe qui débouchait sur le parvis même de la cathédrale.

Si sa maison était située sur le côté gauche du fossé, ou si son atelier, comme il serait logique de le supposer, prenait jour vers le nord, Mostaert, tout en travaillant, apercevait le méandre du fleuve, que descendaient ou remontaient des embarcations légères. Il voyait les bâtiments s'amarrer aux rives et assistait au chargement ou au déchargement des voiliers et des chalands d'intérieur. Là où la rivière décrit son coude, le peintre distinguait la masse formidable de la grue monstrueuse, avec sa roue énorme dans laquelle les ouvriers se mouvaient comme en une cage ronde, au pied presque de la tour de cette imposante église primaire — *eene ere van de Stadt, een Wonder van het Land,* disait un poète du dix-septième siècle — église dont le soleil, l'après-midi, prolongeait l'ombre du clocher au tra-

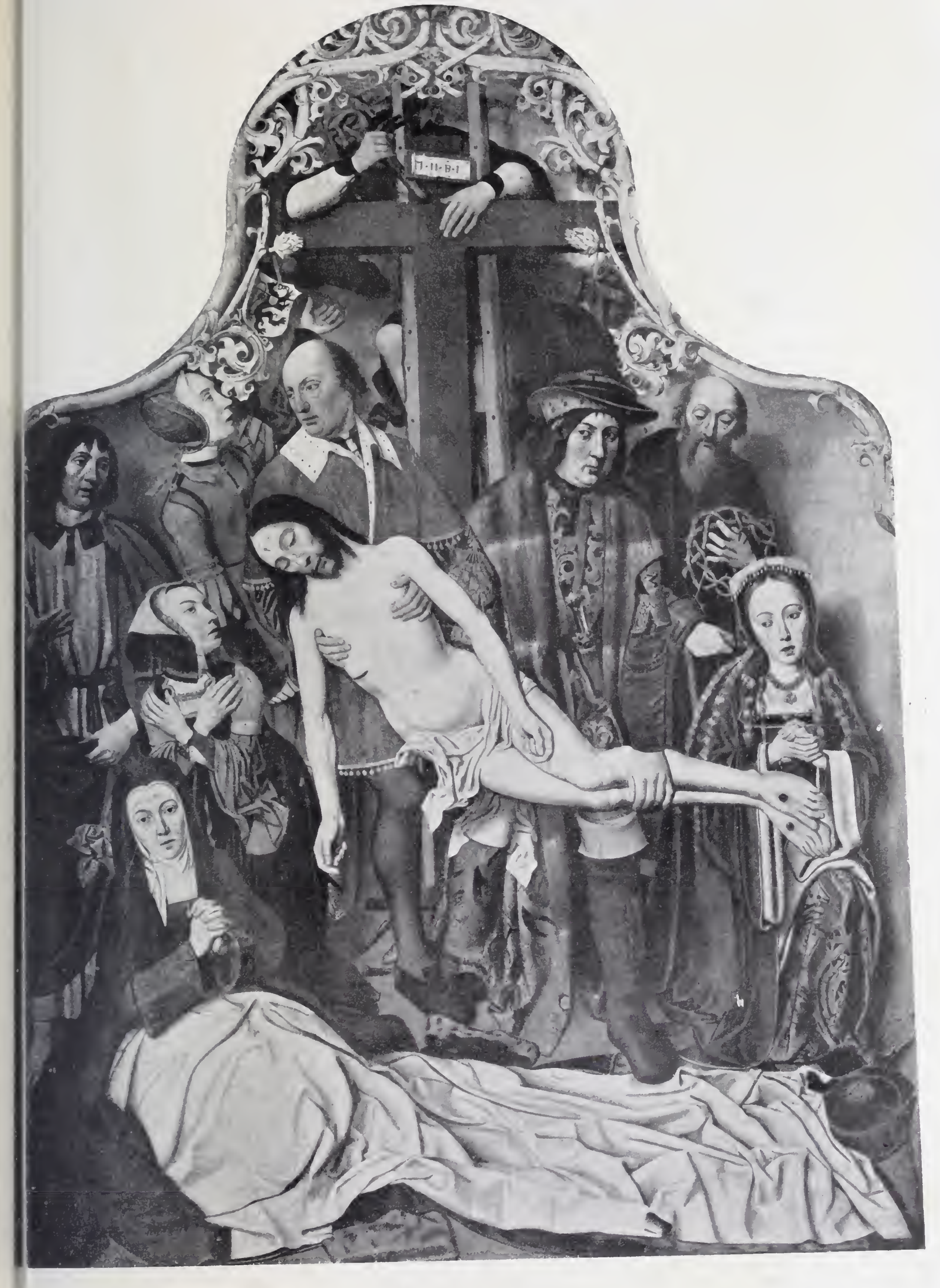
vers du fleuve, à hauteur de la machine, ainsi qu'un pont immatériel et lentement mobile. Plus loin, au delà de la presqu'île dont la tour de l'église faubourienne de Bakenesser constituait le centre, le ruban humide sortait de la ville entre deux châtelets de pierre, se rétrécissait dans la perspective et se perdait parmi les plaines étendues et plates, infiniment verdoyantes et tendres, mais toujours enveloppées dans l'air mouillé ; ces plaines changeaient de couleur selon les heures du matin et du soir, et Jan Mostaert cherchait dans leurs harmonies le secret des nuances délicieuses et peu estompées des lointains dont il ornait ses tableaux. En se tournant vers le sud, l'artiste découvrait l'immensité bleue et grise de la mer de Harlem, où volaient des voiles blanches au fil de l'eau.

Le soir, si, comme il le faut admettre, Jan Mostaert observait les mœurs de son temps, il allait se distraire au cabaret, selon les coutumes d'alors. Les deux brasseries de son quartier se trouvaient sur le quai du Vieux-Fossé même, à proximité de la demeure donc du maître ; c'étaient les estaminets *de Boog* et *de Olipot : l'Arc* et *le Pot à huile,* dont Samuel Ampzing signale encore l'existence en 1628, trois quarts de siècle après la mort du vieux Mostaert (1). Ce dernier établissement, à en juger d'après son enseigne, devait être un véritable local de

(1) P. 339.

réunion pour les peintres harlemois de l'époque. Aucune des cinquante *brouweryen* dont l'auteur de la *Beschrijving der stad Haerlem* imprime la liste, et qui, très probablement, devaient, la plupart, exister déjà du vivant de Jan Mostaert, n'a un titre si spécialement motivé par le genre de consommateurs constituant la clientèle spéciale que nous supposons.

Cette clientèle comprenait, sans doute, selon les époques de la vie de Jan Mostaert, à côté d'hommes plutôt sérieux et austères, quelques joyeux drilles ; tout en vidant des pintes de bière délectable, les camarades goûtaient les joies d'une conversation amicale, agrémentée de réparties drôles et plaisantes formulées par ces francs compagnons, souvent intermittents, qu'étaient Cornélis Willemsz, Jan Mandyn, Pieter-Jan Fopsen, contemporains de Mostaert, et ceux de la génération suivante : Jan Vermeyen, Jan Schoorel, Maerten Heemskerke, et ce malheureux et si délicieusement optimiste Ryckaert Aertszen, dit *Rik met de Stelt,* parce que, amputé pendant sa jeunesse, il marchait en s'appuyant sur une béquille. Ce Ryckaert, élève préféré de Jan Mostaert, joignait à une religiosité touchante un humour du plus pur positivisme, qui lui faisait souvent dire : *Ik ben rijk en wel gestelt,* qu'on doit littéralement translater ainsi : « Je suis richement bien béquillé ! » Jeu de mot intraduisible en français, le participe passé *gestelt* signifiant à la fois : être muni d'une jambe de bois et avoir une constitution



JEAN MOSTAERT

TRIPTYQUE DE LA PASSION. Panneau central

(Musée Royal de Bruxelles)

solide. On sait que, jeune encore, notre infirme alla travailler à Anvers, où il succomba presque centenaire, au lendemain de la Furie espagnole, dont les horreurs avaient dû bouleverser ses sentiments si profondément mais généreusement catholiques.

C'est surtout après le retour d'Italie de Jan Schoorel que les échanges de vues auront pris un caractère spécial et que les têtes se seront échauffées au feu de discussions mémorables et pleines de conséquences. Dans ces discours, comme déjà dans ses toiles, Jan Schoorel, « ce perturbateur bien intentionné, ce réformateur sans le savoir » (1), reflétait toute l'influence de l'Italie, et ses paroles produisaient vraisemblablement beaucoup d'impression sur ceux qui l'écoutaient et qui n'avaient pas eu l'occasion de voir comme lui les ouvrages originaux de Léonard de Vinci, de Michel-Ange et de Raphaël ; car les mots autant que les œuvres répandent les idées et engendrent les tendances nouvelles. Jan Mostaert avait déjà entendu des dissertations de cette espèce au palais de Marguerite d'Autriche. Pendant les nombreuses années qu'il avait été attaché à la Cour de Malines, il se sera entretenu souvent avec Bernard van Orley, avec Jacques de Barbaris, avec Jan Mabuse, ami et collaborateur de ce dernier (2); et les opinions surtout de l'artiste

(1) Henry Havard. *Op. cit.*

(2) Voir notre article sur *les Peintures murales de l'Hôtel Busleyden à Malines*, paru dans le supplément littéraire de

vénitien autant que les règles, inedites dans les Pays-Bas, adoptées par les architectes du palais de la gouvernante avaient mis en l'esprit du maître harlemois des préoccupations vagues, indéterminées, que révèlent certains détails de ses œuvres subséquentes.

Cependant, l'atmosphère morale dans laquelle vivait Jan Mostaert était pareille à celle où avaient vécu ses prédécesseurs Dirck van Haerlem ou Thierry Bouts, Wolkert Klaeszen et Geertgen tot Sint-Jans ; le catholicisme de ses concitoyens était toujours aussi sincère si pas aussi démonstratif qu'au siècle précédent ; la même foi chrétienne imprégnait les œuvres de l'esprit et du pinceau. C'est à peine si quelques propagandistes audacieux

---

l'*Indépendance Belge* du dimanche 27 janvier 1901. A propos de l'Exposition d'art ancien de Malines en 1911, la paternité de ces intéressantes fresques a de nouveau été discutée. Dans un article que cette exposition nous avait inspiré (*Indépendance Belge* du mardi 5 septembre), nous avions suggéré le nom de Jan Mostaert. Depuis lors, un jeune critique averti, M. Camille Poupeye, partant de cette idée, a fait à la Société d'archéologie de Malines une communication de plus haut intérêt; il est disposé à voir en Jan Mostaert l'auteur d'une des trois peintures, celle représentant un banquet païen. On sait que le vieux maître harlemois avait exécuté, selon les dires de Van Mander, un tableau figurant un Banquet des Dieux, sujet qui n'était guère à la mode au commencement du XVIe siècle dans nos contrées. Ces différentes inductions, ces rapprochements plaident en faveur d'une hypothèse qu'il faudra étayer au moyen d'études plus approfondies.



JEAN MOSTAERT
Triptyque de la Passion. Volets intérieurs

et prudents ralliaient à la Réformation luthérienne quelques adeptes sinon convaincus, du moins inquiets. Encore, ceux-ci embrassaient-ils l'hérésie en haine des prêtres menant une vie de débauche. Beaucoup d'autres, sans prendre une détermination tellement radicale, ne se séparaient pas de l'Église, bien que ne jugeant pas non plus « indispensable la pratique rigoureuse des cérémonies prescrites par elle » (1). Il est probable que Jan Mostaert, resté fidèle aux croyances de sa jeunesse, alla comme beaucoup d'autres écouter, aux environs de sa ville, les prédicateurs ambulants, souvent d'anciens moines ou d'anciens prêtres catholiques, parfois de simples ouvriers, qui répandaient de village en village les doctrines subversives de Luther et de ses disciples (2).

Vers le terme de sa vie seulement, Jan Mostaert put constater autour de lui, en même temps qu'une modification réelle dans les croyances de la majorité de ses concitoyens, la direction positiviste prise par cette école d'art qu'on devait appeler hollandaise pour la différencier de la flamande, les deux filles jumelles pourtant, et si semblables à

(1) Dr J.-A. Beyerman : Chapitre sur *la Hollande Religieuse* dans son ouvrage : *les Pays-Bas*. Édition du Couronnement, 1898. P. 342.

(2) Nous avons analysé longuement la situation politique et religieuse du Harlem de l'époque. en la première version de cette étude, publiée tout d'abord dans la revue : *Les Arts anciens de Flandre* (année 1909-1910, T. IV).

divers titres, issues de l'école simplement appelée néerlandaise. Le Harlem de l'époque de Jan Mostaert est encore le Harlem moyenâgeux qu'il restera jusqu'au siège de 1573, jusqu'au grand incendie de la cité en 1576, au lendemain duquel se créera le vrai Harlem « protestant ». Cadre et personnages restent donc généralement *gothiques* avec, çà et là, une tendance instinctive mais encore peu déterminée vers des modes nouvelles et des dogmes nouveaux, aspirations indéfinies qui viennent de loin comme nous parvient avec le vent le parfum floral des contrées distantes...

Jan Mostaert reste par conséquent un « primitif » qui grandit en âge en restant fidèle aux enseignements de son enfance, et qui ne croit pas devoir changer sa croyance et sa manière au moment où il se prépare à quitter ce monde. Il devine la transition prochaine, il en pose même sans le vouloir quelques-uns des premiers jalons ; mais on ne peut dire qu'il précède d'une façon évidente, catégorique, son temps : Il voit partir sans nulle envie vers le midi ensoleillé ces jeunes peintres enthousiasmés par les récits et les théories de Jan Schoorel et qui, après avoir refait le pèlerinage de leur initiateur, reviennent dans leur patrie pour y établir cette école italianisante si incohérente et si irraisonnée, si antinationale, mais qui eut pourtant une si heureuse influence sur l'éclosion et le développement de la Renaissance, en ce sens



JEAN MOSTAERT

Triptyque de la Passion. Volets extérieurs

qu'elle accorda à ses artisans et à ses adeptes la discipline d'un dessin magistral et d'un admirable naturalisme.

Harlem, quand Jan Mostaert atteint la fleur de l'âge, est en totale prospérité : Son commerce s'est singulièrement développé et les produits de ses nombreuses brasseries et draperies, les deux sources essentielles de sa fortune, sont partout exportés. Pareille prospérité ne va naturellement pas sans certain relâchement, sans certaine dissolution des mœurs. Autour de la cathédrale, qui se pare de ses suprêmes décorations lapidaires, sur les côtés de la place du 't Sand laissés libres par le vieux palais comtal où les chambres de rhétorique sont tenues d'organiser leurs représentations, les maisons mal famées abondent. Tellement que certains écrivains d'alors, vrais précurseurs des moralistes puritains des générations qui vont venir, s'élèvent contre la tolérance dont font preuve les édiles en autorisant tous ces établissements de plaisir ; ceux-ci forment comme une ceinture de vice à l'église toute neuve et semblent un défi à la religion du Christ. C'est Adrien Junius surtout, contemporain de Mostaert, qui dénonce la quantité considérable de ces maisons dangereuses, dont maintes enseignes sont comme une évocation pleine d'ironie des coutumes et pratiques en usage auprès des tenancières de ces lieux de débauche : *Le Coq, la Tirasse, la Sirène, la Toison, le Monde, l'Anglais,*

le Lion... (1). Combien de concitoyens de Jan Mostaert, moins décents, moins rangés que lui, « coqs » de ces cabarets borgnes, ne se laissèrent pas prendre dans la « tirasse » des « sirènes » locales, en leur laissant la « toison » de leurs écus et de leur santé ?...

Les Harlemois aiment donc d'ordinaire la vie franche, la bonne chère, le frais breuvage et les libres équipées en compagnie d'aimables et expertes pénitentes. Ils savent allier les joies et le travail et ne point laisser submerger dans des observances religieuses trop absolues la satisfaction que donne au cœur et à l'âme l'agrément des sociétés les plus diverses, composées d'éléments les moins ascétiques... N'est-ce pas Maerten Heemskerk, le « second Apelles », dont on voyait le mausolée en une chapelle septentrionale de l'église Saint-Bavon, qui avait légué, « en l'honneur de la peinture », des terres situées dans son village natal et dont les revenus étaient destinés à doter « les jeunes gens nécessiteux mais honnêtes qui, en vertu d'une promesse de mariage, viendraient convoler sur son tombeau » (2) ?

Des catholiques semblables n'ont certes rien d'étroit, rien de sectaire ; ils aiment la vie comme l'aimaient les vrais renaissants, d'une manière plus

(1) Samuel Ampzing. *Op. cit.*, p. 46.

(2) Carel van Mander, folio 247 ; Dirck Schrevels, p. 25.

belle, plus généreuse, plus large, plus complète que ne la comprendraient jamais les protestants puritains et excessifs qui seraient leurs descendants immédiats. Jan Mostaert est un homme de cette trempe. Son garçon, lui, en changeant de nom, s'apprête à changer de doctrine à brève échéance ; et le fils de ce dernier, l'écoutète Nicolas Suycker, est déjà un des magistrats protestants qui organisent à Harlem, sur des bases solides et définitives, l'Église réformée, mise en possession de la fortune des prêtres du culte aboli.

Nous avons la preuve que jusqu'à la fin de ses jours Jan Mostaert conserva une foi extrêmement ardente ; rien n'avait ébranlé sa conviction religieuse, et on dirait qu'une de ses toutes dernières œuvres est une sorte de testament philosophique, où il lègue à la postérité la certitude de son catholicisme, comme s'il avait personnellement des raisons de supposer qu'après sa mort on eût pu le soupçonner d'hérésie. Cette œuvre curieuse était un portrait du peintre lui-même, exécuté dans sa vieillesse et qui a disparu, comme la généralité des ouvrages de ce maître admirable, probablement dans l'incendie de Harlem, le 23 octobre 1576, incendie qui détruisit de fond en comble sa maison, ou plutôt celle de son fils, Claes Suycker, et où se trouvait rassemblée une collection importante de ses tableaux, comme le rapporte Carel Van Mander. Celui-ci nous donne également une description de

l'effigie de Jan Mostaert qui nous fournit si péremptoirement la preuve des doctrines très romaines du peintre arrivé au terme de son existence terrestre : Dans ce portrait, fort ressemblant, Jan Mostaert est représenté presque de face, les mains jointes ; devant lui est un chapelet ; au fond, on découvre un paysage. Dans le ciel, l'artiste a peint le Christ assis comme pour le jugement dernier, tandis que le peintre, complètement nu, s'agenouille devant le Sauveur, entre le démon, tenant un rôle où sont inscrits ses péchés et qui l'accuse, et un ange, aussi à genoux, qui prie pour le pénitent (1). Cette figuration du malin exhibant l'énumération des fautes du maître est une sorte de confession : Jan Mostaert semble avouer qu'il a parfois hésité, qu'il a parfois écouté avec bienveillance la parole nouvelle, mais qu'il s'est ressaisi. L'ange plaide en sa faveur les circonstances atténuantes. Lui-même espère qu'en faisant amende honorable il ne lui sera pas tenu rigueur de ses moments de faiblesse, lesquels cependant n'ont jamais frisé l'apostasie... Le vieux maître a donc vécu dans une atmosphère où régnait, en même temps qu'une paix essentiellement catholique, une prospérité matérielle brillante ; son époque est d'une sérénité presque complète et rien ne permet de supposer que l'orage est si proche qui

---

(1) Carel Van Mander. *Op. cit.* Folio 224, verso.

secouera la quiétude des âmes et bouleversera les assises des institutions, des dogmes et des lois.

Tout autre est le milieu où grandissent, travaillent et meurent ceux que nous croyons pouvoir appeler les petits-neveux de Jan Mostaert : Ceux-ci voient venir l'orage, et l'existence de Gilles traverse la tempête des guerres de Religion dans le cadre tragique de la ville d'Anvers, véritable cœur martyrisé de ce grand corps sur lequel s'acharnent et la monarchie et la théocratie espagnoles. Jan Mostaert meurt à l'âge d'environ quatre-vingt-deux ans ; à ce moment, les peintres François et Gilles, établis à Anvers, viennent d'être reçus à la Gilde de Saint Luc de cette ville, le premier en 1553, le second en 1554. Quel serait le degré de parenté probable qui existait entre les deux jumeaux et le maître néerlandais? Quand ils entrent à la Gilde, Frans et Gilis Mostaert sont des adolescents ; en effet, peu de temps après leur admission, le premier meurt de la suette, et Van Mander dit qu'il était encore jeune. Nous apprenons de F. Jos. Van den Branden que son frère survivant se maria en 1564 (1).

Assurément, il n'y aurait aucune impossibilité à ce qu'ils fussent les rejetons de Jan Mostaert, bien que celui-ci eut dû les avoir, dans ce cas, à un âge assez avancé. Mais cette hypothèse ne tient

(1) *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool.* Anvers, 1883, p. 306.

pas devant un clair raisonnement. S'il en eût été ainsi, Van Mander et de Bie l'auraient certainement remarqué. Or, le second est muet sur l'origine de Gilles, le seul dont il s'occupe ; et l'autre, qui consacre aux deux frères un de ses chapitres, déclare qu'ils descendaient du vieux Mostaert de Harlem : *doch van afcomst bestonden sij den ouden Jan Mostaert te Harlem, en zyn uyt Hollandt ghesproten.* A Anvers, du temps de Gilles Mostaert, on devait considérer les deux frères comme originaires de Harlem. Guicciardin, qui écrivait avant Van Mander et avant de Bie, et qui a très bien pu connaître personnellement aussi bien François que Gilles Mostaert pendant son très long séjour dans la métropole, cite parmi les maîtres anversois qui « naguère ont laissé ceste vie présente, Dirick de Haerlem et François Mostaert, natif de la mesme ville : rare à faire des païsages peintz en huile » (1). Le gentilhomme florentin n'a fait, en somme, qu'enregistrer une opinion populaire courante. Et celle-ci confirme le fait que François et Gilles descendaient véritablement du vieux Jan Mostaert de Harlem.

Il est vraisemblable que le père des deux Mostaert d'Anvers, le peintre très médiocre dont parle l'auteur du *Schilderboek,* et dont le nouveau catalogue du Musée d'Anvers fait un peintre-

(1) *Description de tous les Païs-Bas.* Anvers. Edition de 1582. p. 151.



JEAN MOSTAERT

Saint-Pierre avec donateur. Volet de triptyque

(Musée royal de Bruxelles

décorateur, n'était autre qu'un neveu, par exemple, de Jan Mostaert, c'est-à-dire un enfant de ce Jacob Mostaert, mort en 1515, dont les frais d'enterrement ont été relevés par A. Van der Willigen dans les comptes de recettes de Harlem, ce Jacob qui était sans doute un frère du vieux peintre et non son père, comme on pourrait le supposer. La commande du triptyque faite en 1500 par le chapitre de Saint-Bavon n'appelle-t-elle pas l'artiste : *Jan Mostertsoen,* c'est-à-dire Jan Mostaert le fils, pour le différencier de son ascendant ? Cela entend implicitement que l'auteur de ses jours portait le même prénom que lui : *Jan Mostertvaeder.*

Le maître aurait amené son neveu avec lui à Malines, en venant y occuper la charge de peintre de la gouvernante des Pays-Bas. Au moment de retourner à Harlem, en 1530, l'artiste se sera séparé de son parent. Celui-ci, d'ailleurs orphelin, conquis par les mœurs de notre contrée et marié à une Belge, après un séjour à Hulst — peut-être le village originaire de son épouse — Hulst où sont nés ses fils, se sera installé définitivement dans la cité scaldéenne. Les dates d'ailleurs concordent pour rendre cette supposition logique et acceptable ; en effet, bien que l'ancien catalogue du Musée royal d'Anvers donne l'année 1525 comme étant celle de la naissance des deux jumeaux, le savant et si scrupuleux auteur de la *Geschiedenis der Antwerpsche*

schilderschool (1) la recule avec raison jusqu'à 1534, date adoptée par M. Pol de Mont dans sa notice consacrée à Gilles Mostaert en le nouveau catalogue de la galerie publique de la métropole (2).

Nous avons relevé l'erreur du rédacteur de la *Nouvelle Biographie générale,* qui fait de Gilles et François Mostaert les garçons de Jan Mostaert, sans appuyer cette affirmation aussi catégorique que fantaisiste sur aucune preuve quelconque. Pourtant, le vieux maître de Harlem eût un fils, dont font mention, comme nous l'avons déjà remarqué plus haut, les archives de la cité du Sparen. Mais ce fils a changé de nom : Il ne s'appelle plus *Moutarde,* mais *Sucre :* Claes Suycker. Il est probable que, en dépit de l'origine glorieuse du nom de sa famille, le rejeton du peintre n'aura nullement tenu à continuer à le porter. Il est non moins probable qu'il aura demandé et obtenu cette modification à son état civil, à la suite des moqueries et des railleries incessantes que pareil nom devait lui valoir de la part de la facétieuse population harlemoise en général et des rivaux de son père en particulier...

Les descendants directs du créateur du triptyque de Saint-Bavon restèrent des Suycker, tandis que la branche anversoise continua à fièrement

(1) P. 301.

(2) Anvers, 1905. Traduction française de M. E. Van Bladel. P. 212.

porter le nom qui rappelait la vaillante conduite du croisé de Damiette... Alors que les membres de cette branche se consacrent à l'art de peindre et ajoutent à la renommée du fondateur de leur artiste dynastie, les mâles issus de Jan deviennent des magistrats : Le petit-fils du vieux maître (*zyn soons soon*) est écoutète, selon le témoignage de Carel Van Mander, son contemporain ; celui-ci nous apprend que le *schout* dont il s'agit, tout en ne pratiquant pas le métier de son aïeul, n'en admirait pas moins son talent, à preuve l'importante collection d'œuvres de Jan Mostaert qu'il avait réunie en son logis : *Nerghen is nu teghenwoordigh so veel by een te sien van zyn werc* (1).

---

(1) Édition de 1604. Folio 150.

II

Les peintres François et Gilles Mostaert : Anvers dans la seconde moitié du XVIe siècle. La vie brève de François. Les facéties de Gilles, sa prodigalité et ses charges familiales; sa fin indigente et la courte carrière de son fils, Gilles le Jeune. — Michel Mostaert, sculpteur en ivoire.

Les frères Gilles et François Mostaert arrivent très jeunes avec leur père à Anvers (1) et ils y grandissent sous le règne brillant de Charles-Quint; la cité est au sommet de sa prospérité, tout comme la monarchie habsbourgeoise parvient à l'apogée de la puissance rêvée par la politique bourguignonne. C'est au moment où cette puissance est majeure, où le monarque a reconstitué l'empire formidable de Charlemagne, que surgit un ennemi qui jettera dans ses États un ferment nouveau qui va les diviser : La Réforme, prêchée par Luther, fait des adeptes incessants dans les provinces sud des Pays-Bas, où les hérétiques organisent une propagande intense et fructueuse.

Cependant toutes les nations importantes ont des comptoirs à Anvers : Ligue Hanséatique, Italiens, Anglais, Génois, Portugais y possèdent

---

(1) F.-Jos. Van den Branden. P. 301.



JEAN MOSTAERT

Saint Paul avec donatrice. Volet de triptyque

(Musée royal de Bruxelles)

des installations admirables. Le commerce anversois profite merveilleusement des grandes relations créées par le gouvernement de Charles-Quint ; n'est-ce pas en 1523, dix années avant la naissance des Mostaert, qu'arrive dans le port la première ambassade persane ? Cette visite et d'autres tout aussi importantes qui suivent ne font que préluder aux étonnantes destinées d'Anvers, car c'est à cette époque que se fixent sur les bords de l'Escaut les représentants des principales maisons commerciales d'Europe (1).

Le mouvement des arts, activé par la prospérité matérielle de la ville, est d'une intensité non moins remarquable : Presque tous les beaux monuments datent de cette période qui voit s'épanouir le talent des Keldermans et des Waghemakere, architectes qui, sans s'affranchir encore tout à fait des principes gothiques, adoptent les règles italiennes et les appliquent avec un goût somptueux et équilibré. L'activité intellectuelle, au moment où naissent les Mostaert, est intense et presque fiévreuse ; l'élite des écrivains d'Europe accourt dans les murs de la cité ; l'école de musique d'Anvers est en plein épanouissement; l'imprimerie, admise comme un art à la gilde de Saint Luc, voit s'ériger les presses de maisons fameuses. Cette prospérité

---

(1) P. GENARD, *Anvers à travers les âges*. Bruxelles, 1888. T. I. P. 78.

formidable et générale ne souffre pas le spectacle de la moindre misère humaine. Aussi, pour qu'il n'y ait aucune discordance en cette harmonie spirituelle et matérielle, ne tolère-t-on d'aucune manière la mendicité ou le vagabondage. On n'a pas, alors, le droit d'être malheureux...

Toute la jeunesse des deux Mostaert s'écoule donc dans une atmosphère luxueuse autant que paisible, en un cadre somptueux et presque constamment festif, car une seule fois durant la première moitié du XVI[e] siècle, c'est-à-dire en 1542, lors du siège de la ville par Van Rossem, Anvers fut sérieusement menacé. Les deux jumeaux, à l'époque de leur prime adolescence, en 1549, inoubliable épisode pittoresque de cette ère de quiétude fortunée, assistent à la Joyeuse entrée de Philippe, en qualité d'héritier présomptif du marquisat du Saint Empire, joyeuse entrée où figura pour la première fois la statue du géant Druon Antigon. Quand le « cadet » meurt, en 1560, deux années environ après Charles-Quint, il a pu constater déjà que le successeur du prince gantois ne pourra conserver la paix à nos provinces. Cette paix se troublera de plus en plus durant la seconde partie de l'existence du survivant des deux frères, lequel puisera dans cette houleuse période subséquente une philosophie moqueuse et une haine pour l'Espagne, en même temps qu'un détachement de la vie terrestre, dont certaines de ses œuvres porteront l'empreinte évidente.

Nous fixons la mort de François Mostaert à l'année 1560, qui est la date adoptée par F.-Jos. Van den Branden et que tout semble justifier (1). Pourtant les anciens écrivains eux-mêmes ne sont pas d'accord à ce sujet. Van Mander nous apprend bien incidemment, dans la notice qu'il consacre à Barthélémy Spranghher, élève de Frans Mostaert, que celui-ci mourut de la peste, mais, dans le chapitre ayant trait aux deux jumeaux, il se contente de déclarer que François succomba en pleine jeunesse (2). Ce détail est exact; on en trouve la confirmation dans Louis Guicciardin. Celui-ci déclare que les événements dont il s'occupe ne vont que jusqu'à l'année 1560 : « De nostre temps (j'entends parler suyvant que je l'ay promis, de ce qui s'est, en substance, passé jusqu'à l'an 1560 ... » (3), Or, rappelons que, parmi les peintres qui « naguère ont laissé ceste vie présente », il cite : « Dirick, de Haerlem, et François Mostaert, natif de la mesme ville: rare à faire des paisages paintz en huile... » (4). Et plus loin, parlant « ores de ceux qui sont en vie », il cite avec beaucoup d'autres : « Giles Mostaert, frère de François cy dessus nommé » (5). Nous avons là la preuve formelle que François

(1) *Op. cit.* P. 301.
(2) *Schildersboek.*
(3) *Description de tous les Païs-Bas.* P. 132.
(4) Ibid. P. 151.
(5) Ibid. P. 153.

était décédé en 1560. A combien de temps remontait ce décès ? Il est permis d'estimer, avec l'auteur autorisé et exact de la *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, que sa date était toute récente.

François est mort par conséquent depuis quelques mois quand, lors des fêtes du Landjuweel de 1561, les membres des chambres de rhétorique se déclarent solidaires quant aux principes de la Réforme. C'est pour ainsi dire le point de départ des événements qui vont se succéder et qui sont déterminés par les persécutions de Philippe II. Resté seul, Gilles, vu son caractère indépendant et inquiet, a dû, plus ou moins, participer aux nombreuses manifestations qui devaient signaler la nomination du terrible duc d'Albe comme gouverneur et « purificateur » des Pays-Bas. Assista-t-il, en juillet 1566, deux ans après son mariage (1), à la harangue considérée comme le signal de la révolte contre le gouvernement espagnol, décidé à introduire l'inquisition dans nos provinces, harangue tenue par le comte de Bréderode, venu à Anvers avec cent cinquante gentilshommes gueux. à l'auberge du *Lion Rouge ?* On serait incité à l'admettre, car il n'était guère porté pour sa religion (2). Dans ce cas il faut croire qu'il assista aux prêches publics — non pas en curieux comme son grand-oncle,

(1) Van den Branden. *Op. cit.* P. 306.

(2) Van Mander. Fol. 261.

mais en hérétique — qui suivirent et après lesquels vint bientôt le bris des images. Ici, en sa qualité d'artiste, Gilles a dû se séparer en fait d'avec les meneurs du mouvement calviniste ; et c'est non sans plaisir qu'il a pu enregistrer l'exécution de certains rebelles trop amoureux de vandalisme iconoclaste, déférés à la justice par ordre du prince d'Orange, gouverneur d'Anvers, et qui allait à bref délai assurer le développement du protestantisme en détachant sa cause de celle du roi.

Désormais la décadence de la cité commence, avec le départ des marchands étrangers, l'affolement du commerce, les querelles intestines aussi entre les partisans des différentes sectes hérétiques, les massacres du Conseil de sang préludant au sac de la ville en 1577, à cette Furie espagnole qui décida les catholiques et les protestants, effaçant momentanément toute différence de confession, à s'unir pour tenter de délivrer la patrie commune de la domination étrangère. Mais seules, comme on sait, les provinces septentrionales parvinrent à s'affranchir du joug de l'Espagne, bien que, à Anvers, le parti calviniste se fût déjà, dès 1579, emparé du pouvoir et eût aboli le culte catholique, après en avoir banni les prêtres.

Un peu de calme renaît sous l'éphémère gouvernement de François de Valois, dont la Cour rend à la ville un lustre illusoire et qui s'entoure d'artistes, nommant même le vieux François Franck ou

Francken son peintre particulier (1). Il est fort vraisemblable que Gilles Mostaert participa, en janvier 1583, à l'action de la population anversoise presque tout entière contre les troupes du duc d'Alençon, lequel avait médité le coup d'État si bravement déjoué par les habitants de la métropole, aussi bien chrétiens qu'hérétiques, action qu'on a appelée la Furie Française, bien que ce fût plutôt une Furie Flamande, puisque plus de quinze cents ennemis furent tués par les *signorkes* révoltés... Mostaert, d'ailleurs, était dans la ville durant le long siège de deux années que lui fit subir victorieusement Alexandre Farnèse ; et il dut constater avec tristesse que ses concitoyens, en capitulant, se remettaient sous l'obéissance du roi d'Espagne (2).

La misère, à Anvers, est épouvantable au cours et à la suite de ce siège mémorable ; c'est la désolation extrême, la ruine, la désespérance. Cruelle dérision, on voit réduits à demander l'aumône, à solliciter des secours, beaucoup de membres de ces puissantes familles de magistrats et de patriciens qui naguère avaient collaboré à l'ordonnance des édits sévères condamnant le vagabondage et la mendicité...

Un des articles de la capitulation disait que, pendant un terme de quatre ans, personne ne serait

(1) Kervyn de Lettenhove. *Les Huguenots et les Gueux.* Bruges, 1885. T. VI. P. 318.

(2) P. Genard. *Op. cit.* T. I. P. 106.





JEAN MOSTAERT

Donateur et donatrice protégés par saint Jean l'Évangeliste et sainte Barbe. Volets de triptyque

(Collection R. von Kaufmann, Berlin)

recherché « au faict de la conscience, vivant paisiblement et sans scandale » ; conformément à cet article, le peintre sera rentré dans le giron de l'Église catholique, si, toutefois, il en était véritablement sorti ; ou bien, il aura renoué avec elle des liens plus évidents, moins relâchés. Car il reste à Anvers, d'où, sans cela, il aurait été contraint de se retirer en pays étranger. Exaspéré pourtant par les mesures draconiennes du gouvernement espagnol, dégoûté, à juste titre, du régime de délation et d'exaction où il vit dorénavant, il ne songe nullement à quitter la ville, se refusant à suivre l'exemple de plusieurs de ses camarades de la gilde de Saint Luc : Gilles Coignet qui, ayant embrassé le protestantisme du temps du prince de Parme, au lendemain des derniers troubles de 1586, abandonne pour jamais cette cité où il ne pourra plus jouir de la liberté de conscience ; Gilis Van Connincxloo qui, ayant de sérieuses craintes d'être inquiété, quitte subrepticement le port, en janvier 1585, après avoir pris une part active dans la défense d'Anvers contre le duc de Parme ; Josse Van Lier qui, rompant avec la peinture aussi bien qu'avec ses concitoyens, car il ne reprit plus la palette à partir de ce jour, alla prêcher le calvinisme dans le pays de Waes, à proximité même de la ville scaldéenne dont beaucoup d'habitants et d'anciens amis, parmi lesquels on peut être autorisé à compter Gilles Mostaert, allaient l'écouter et l'applaudir.

Avant de quitter ce monde, Gilles apprend et le décès de Philippe II et la nomination des archiducs Albert et Isabelle au gouvernement de notre pays, assuré, enfin, d'une autonomie, hélas ! éphémère. Mais le vieux maître succombe quelques mois trop tôt pour assister à la venue de ces princes, sous le règne desquels allait refleurir plus merveilleusement que jamais cet art de peindre que Gilles Mostaert avait continué à servir avec une fidélité admirable et obstinée, mais auquel avait manqué tant d'années la protection qui lui vient seulement quand la Paix accorde ses faveurs aux peuples et aux rois... L'art n'était pas mort, il sommeillait, et tout en sommeillant il se transformait, car c'est sous la poussée de ce mouvement d'affranchissement de l'esprit et d'indépendance des corps, inspiré par le besoin d'un idéal plus positif, moins austère et plus vraiment vécu, par la nécessité de traduire la nature réelle et de la magnifier en la chantant, que la peinture flamande devint absolument renaissante. C'est l'époque où œuvrent tour à tour, à côté de Gilles Mostaert — en dépit de la vicissitude des temps — dépositaires jaloux des secrets de la beauté dont ils ont comme le souci d'entretenir le feu pour le léguer aux hommes d'une génération plus heureuse, moins harcelée et moins inquiète, les figuristes Pierre Breughel, Willem Key, Antoon Moor, Frans Floris et Marten de Vos, les paysagistes Jacob Grimmer, collaborateur de Gilles Mostaert, et

Cornelis Molenaer, qui sont, avec notre héros, les fondateurs du paysage réaliste, ce dernier reçu franc-maître de la gilde de Saint-Luc la même année que le petit-neveu de Jan Mostaert... D'ailleurs, de son enfance à son trépas, le peintre assiste au développement et à la victoire définitive des principes esthétiques nouveaux qui libèrent totalement les arts plastiques des traditions primitives.

De son temps, Gilles jouissait déjà d'une réputation brillante; on ne le considérait pas uniquement comme un artiste de premier ordre, mais encore comme un causeur charmant dont on recherchait la société (1). Nous pouvons juger de l'estime dans laquelle le tenaient les artistes de la génération suivante, grâce au témoignage de Corneille de Bie. Celui-ci n'a fait, en somme, qu'enregistrer l'opinion courante et générale qu'on émettait au sujet du maître un demi-siècle après sa mort. Ce témoignage est d'autant plus précieux que les détails dont l'agrémente l'auteur lierrois, il les a tenus de son propre père, le peintre Adriaen de Bie, qui, né en 1594, a dû fréquenter des contemporains de Gilles Mostaert, peut-être même le fils de ce dernier, peintre comme son ascendant. Voici ce que l'écrivain du *Gulden Cabinet* dit notamment du maître : « C'était un homme particulièrement capable de peindre avec distinction des portraits et de petites compositions;

(1) Van Mander. Fol. 261.

il savait surtout traiter des sujets de dévotion ou des épisodes de l'ancien et du nouveau Testaments, et cela avec un naturel si simple et avec un dessin si excellent que personne dans notre siècle n'approche de si près la perfection et ne le surpasse » (1). Au milieu du XVII[e] siècle ses ouvrages étaient encore très répandus dans les collections privées, puisque de Bie ajoute : « On peut voir de ses œuvres chez beaucoup d'amateurs ; et parmi les connaisseurs on les tient en grande estime. »

Gilles Mostaert n'était pas seulement un grand peintre, c'était aussi un grand mystificateur. C'est encore à l'historiographe-poète de Lierre que nous devons le récit de certains de ses traits les plus drôles. Ces traits nous montrent de la personnalité de l'artiste une face si amusante, si humoristique, que l'on se demande comment, au milieu des secousses affreuses de sa longue vie passée dans la ville d'Anvers, constamment bouleversée par des événements politiques et religieux sanglants, il a pu conserver la jolie sérénité qui fait de lui une sorte de rapin facétieux, rieur et plein d'irrévérence... « Gilis Mostaert, imprime Corneille de Bie, était apprécié pour les parfaites qualités de son doux caractère et l'agréable vertu de son tempérament, autant que pour les singulières et étranges plaisanteries dont il a été l'auteur. On peut aussi remarquer

(1) P. 83.

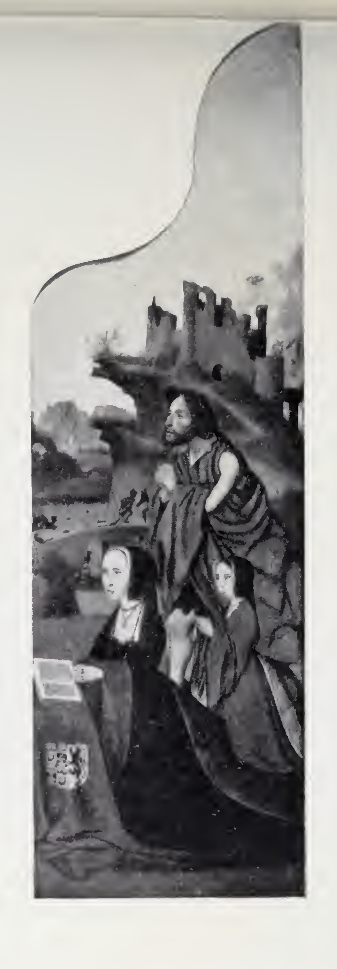
qu'il a été un véritable singe de la nature, vu qu'il a su contrefaire avec application toutes les choses naturelles. Il mourut comme il avait vécu : *qualis vita finis ita*, telle vie, telle fin d'ordinaire nous envoie Dieu... Son existence a appris à beaucoup d'innocents à se garder de traits malicieux et de fausses tromperies, et aux méchants à corriger leurs fautes. Toutes ses actions et ses manières bizarres, il les accomplissait, d'après les circonstances des temps, de façon si spirituelle que tous devaient l'aimer à cause même de la tournure de ses manières caustiques » (1). Bien qu'il fut souvent méprisé par les gens orgueilleux, hautains et ambitieux, parce qu'il détestait la vanité et la frivolité du monde, haï par les ladres et les avares, il fut repoussé par les faux amis de Momus à cause de sa franchise et de sa sincérité ; et enfin blâmé par les ambitieux parce qu'il était humble Il aspirait davantage à un nom immortel qu'à une richesse périssable et fragile.

« Il ne m'appartient pas, reprend de Bie, de rechercher pourquoi, nouveau Démocrite, le talentueux Gillis Mostaert raillait l'univers et repoussait sa vaine splendeur ; cependant, on peut voir, d'après ses aventures joyeuses et ses farces humoristiques, qu'il a fait ressortir souvent l'instabilité et l'incertitude de ce monde » (2). Certain tour joué par lui à un

(1) P. 79.
(2) P. 83.

gentilhomme dont il avait peint le portrait donne la mesure de son admirable et facétieux esprit. Ce portrait était réalisé avec un tel talent que la parole et la vie seules faisaient défaut à l'effigie. Néanmoins, le seigneur infiniment fat et orgueilleux, et qui n'aimait d'ailleurs pas les arts, prétendait que le portrait ne lui ressemblait pas, qu'il était trop brun. Mais le maître n'aimait pas cette antienne; il avait l'habitude de recevoir de l'argent une fois le labeur accompli, toujours désireux de pouvoir sans délai bénéficier de ses deniers. Tout en songeant que beaucoup de gens cherchent à être flattés et cajolés, le peintre eut l'idée de modifier l'image de son modèle sans cependant toucher à sa figure; il se contenta de peindre sur sa tête, avec de la couleur à l'eau, un bonnet de bouffon... Puis, tous les jours, il exposa, devant sa porte, le portrait ainsi transformé. Le gentilhomme étant très connu dans la cité, les passants s'étonnaient de voir un personnage aussi distingué, aussi comme il faut, coiffé d'une marotte. Ayant été prévenu par plusieurs de ces passants, le seigneur accourut furieux vers la maison de l'artiste pour se voir représenté sous les dehors d'un fou. Ce constatant, il est entré dans une telle colère que, s'il avait eu Mostaert en face de lui, il l'aurait certes fait passer de vie à trépas. Il se hâta de faire appeler le peintre, qui descendit aussitôt, sans manifester le moindre embarras. De façon aimable, il s'empressa auprès du nouveau venu,







JEAN MOSTAERT

Autel a volets

(Galerie Wesendonck, à Bonn)

quoiqu'il sût fort bien ce qui l'amenait chez lui. Mais le gentilhomme lui ayant demandé pour quelle raison il l'avait peint comme un fou, de manière que tout le monde le remarquât et se moquât de lui, Gilles Mostaert, avec grand sérieux, tout de suite lui répondit : « — Je suis étonné que vous vous reconnaissiez maintenant que vous avez un chapeau de bouffon, alors que vous ne vous reconnaissiez pas vous-même quand vous étiez peint comme un homme sage ! » (1).

Ce n'est pas uniquement à des étrangers qu'il jouait de ces tours pendables. Il ne ménageait point sa propre famille, ni ses meilleurs amis. Cependant, ces tours, il ne les accomplissait pas dans l'unique intention de rire aux dépens de ceux qui en étaient victimes, mais pour que ces dernières en pussent tirer des leçons ; car Mostaert sous le pince-sans-rire cachait un admirable moraliste. Ainsi il arriva qu'un de ses parents allait se marier; le peintre craignait de ne pas être invité au repas de noces, sous prétexte qu'il vivait très éloigné des siens, préférant la mauvaise compagnie de quelques joyeux copains dans une bruyante taverne à l'attitude infatuée des gens occupant un brillant état... Aussi parce qu'il n'était pas vêtu, selon la mode, d'un bel habit digne de sa condition, habit que la pinte à bière l'empêchait de se payer, bien que son noble

(1) P. 84.

art aurait pu lui assurer la fortune. Pour éprouver une fois encore la vanité de ses contemporains, il s'était décidé à adopter momentanément une conduite plus recommandable et à faire de son temps un emploi meilleur ; après avoir gagné une forte somme d'argent il s'acheta un riche costume. Ses amis de naguère, voyant que Gilles Mostaert devenait mondain et sociable, que tout démontrait dans ses allures récentes qu'il allait désormais suivre la mode, songeaient à part eux que l'artiste, par son grand talent et les bénéfices qu'il lui procurait, leur ferait sans doute des libéralités ; ils le recherchèrent et le caressèrent, voire ceux qui auparavant ne daignaient pas le regarder ou faisaient semblant de ne l'avoir jamais connu.

Par conséquent Mostaert fut invité, avec son nouvel habit de panne, à assister au mariage de ses neveu et nièce. Il participait au repas de noces lorsqu'il avisa sur la table un tendre chapon qui, au milieu d'un plat, nageait dans sa graisse, sous les yeux réjouis des commensaux. Tout à coup Mostaert se saisit de la volaille rôtie et la frotta vigoureusement contre son pourpoint de velours, qui en fut tout abîmé. Ses voisins essayant de le retenir, car ils croyaient le peintre devenu fou, Mostaert les arrêta du geste et leur dit : « — Holà ! mes amis, je ne déraisonne point ; je sais fort bien ce que je fais, car si je n'avais pas eu cet habit de panne, on n'aurait pas invité Mostaert. Il est donc logique

que cet habit mange avec nous, puisque c'est l'habit et non le propriétaire de l'habit qu'on a convié à ces agapes. » Ainsi, assure son biographe lierrois, il ferma la bouche à tous les hôtes, et reprit sans délai ses anciennes habitudes (1).

Sa foi n'avait rien de la solidité de celle de son grand-oncle; il aimait se moquer de la religion comme des gens qui la pratiquaient, et tournait en dérision les objets les plus sacrés. Cela ressort péremptoirement du tour qu'il joua à un Portugais qui lui avait commandé une *Cène*. Mostaert l'avait exécutée d'ailleurs avec un sentiment plein d'ardeur, car sans être un croyant convaincu, il savait imprégner ses ouvrages d'une beauté harmonieuse et émue, estimant qu'une œuvre d'art ne doit pas être un pamphlet... Toutefois l'étranger semblait lui laisser le travail pour compte, vu qu'il ne donnait plus de ses nouvelles. Le maître, contrarié et dépité, lui qui aimait mieux entendre tinter l'argent de son art au fond de sa bourse que de devoir garder son tableau à l'atelier, recouvrit la *Cène* d'une peinture à la colle où il représenta les apôtres jouant aux cartes, se querellant dans la maison du Seigneur de la façon la plus scandaleuse, audace esthétique qu'il n'était point permis de tolérer à cette époque où la sainte Inquisition veillait à la stricte observance des dogmes. Sur ces entrefaites le Portugais

(1) P. 84.

était arrivé à l'atelier, à la prière instante de l'artiste, lequel s'était néanmoins malicieusement absenté en prévision de sa visite. Apercevant cet irrespectueux spectacle, le client s'est indigné. Ne voyant pas paraître le peintre, il a fait sur le dos du panneau une marque distinctive, puis il s'est empressé d'aller prévenir de cet acte punissable le margrave, le curé de la paroisse et d'autres officiers, les priant de l'accompagner au logis de cet homme plein d'athéisme pour constater le sacrilège dont il venait de se rendre coupable envers la sainte Église.

Mostaert, de sa fenêtre ayant vu s'approcher le margrave et sa suite nombreuse, s'était hâté d'effacer soigneusement, au moyen d'un linge mouillé, la composition houleuse et peu orthodoxe qu'il y avait brossée, faisant réapparaître dans toute la fraîcheur de son éclat l'originale et scrupuleuse représentation du suprême repas de Jésus entouré de ses apôtres. Il s'était remis devant son chevalet, la palette au poing, reprenant une œuvre commencée. Le margrave ayant gravi l'escalier a prié le peintre de lui montrer le tableau qu'il avait exécuté pour son client; Gilles Mostaert, souriant et respectueux, l'a indiqué du bout du doigt ; c'était, en effet, le panneau au dos duquel le Portugais avait taillé un signe bien évident. Le péninsulaire s'est empressé de tourner le tableau, qui représentait une scène d'une simple et belle dévotion. L'étranger se demandait si tout cela n'était point sorcel-

lerie ; il était tout honteux et confus, d'autant plus que Mostaert protestait en déclarant aux personnages présents qu'il avait été gravement insulté. Et le Portugais, accusé de tous les torts, fut trop heureux de calmer le peintre en lui accordant satisfaction pleine et entière... (1).

Carel Van Mander rapporte une mésaventure à peu près semblable dont, cette fois, un Espagnol très dévot fut le héros berné, au temps de l'archiduc Ernest d'Autriche, donc en 1594, le peintre étant âgé de soixante ans... En l'occurrence ce fut une *Vierge* dont le client refusait de prendre possession et que Gilles avait recouverte d'une couche de couleur blanche à la colle, accoutrant ensuite la madone de telle manière qu'elle ressemblait à une courtisane. L'affaire tourna aussi à la confusion de l'étranger, qui dut présenter des excuses en présence du margrave, venu avec lui chez le peintre afin de semoncer Mostaert, et acquitter sur-le-champ ce que ce dernier réclamait pour l'exécution et la fourniture de son œuvre (2). Le digne élève du facétieux Jan Mandyn a été l'auteur de beaucoup de plaisanteries, de mystifications de ce genre. L'auteur du *Schilderboek* déclare qu'il fit tant de niches et de bons mots qu'il faudrait un volume tout entier pour les réunir (3). Un jour, il avait

(1) P. 88.
(2) Fol. 261.
(3) Fol. 261 et verso.

peint un *Jugement dernier* où il s'était représenté dans l'enfer, assis au milieu de ses coutumiers camarades de taverne et jouant avec eux au trictrac. Cet homme, d'une philosophie si positive, si gaie, si franchement flamande, mourut en faisant de l'esprit. Ses enfants étaient à son chevet quand il agonisait; à l'instant où il allait pour jamais prendre congé d'eux, il leur dit qu'il leur laissait l'univers tout entier en héritage, ajoutant qu'ils y trouveraient tout ce qu'ils voudraient, mais devraient tâcher de le gagner (1).

Il n'est pas étonnant qu'avec des mœurs si relâchées, Gilis Mostaert soit mort misérable. Comment élever tout une famille quand on ne travaille pas la moitié du temps et qu'on dépense au cabaret l'argent produit par le labeur de la moitié restante? C'est ce que constate aussi F.-Jos. Van den Branden, le seul écrivain qui, grâce à de laborieuses mais fructueuses recherches dans les archives de la ville d'Anvers, soit parvenu à compléter, par des renseignements inédits, les données que les auteurs anciens nous avaient laissées sur la vie des deux peintres jumeaux. Malgré tout son talent et son activité (nous avons constaté que cette activité fut très inconstante), remarque ce savant historien d'art, le peintre ne conquit pas la fortune.

(1) Corneille de Bie, p. 89; Carel Van Mander, folio 261, verso.

La cause en fut surtout la charge d'un ménage nombreux et le manque d'économie, car, comme chez beaucoup de peintres, l'argent gagné était aussitôt dépensé : *zoo gewonnen zoo geronnen*. Sa famille avait d'ailleurs rapidement grandi. Marié en 1564 à Margaretha Baes, celle-ci lui donna en vingt-quatre années dix enfants : cinq filles et cinq garçons. La première de ces filles fut baptisée dans l'église du bourg le 2 mai 1565, tandis que le dernier garçon, ce Gillis qui devait embrasser, lui aussi, la peinture, fut tenu sur les fonts baptismaux de l'église Saint Georges, le 3 juin 1588, par le peintre d'histoire Crispiaan Van den Broeck.

Au moment de succomber, le 28 décembre 1598, le père Mostaert n'avait ni sou ni maille (1) à léguer à ses rejetons. Il ne semble cependant pas que cela lui ait causé la moindre tristesse. Il eut soin, toutefois, de nommer, comme tuteurs de ses enfants, ses deux amis, les peintres Tobias van Haecht et Bartholomeus van Woelput. Ceux-ci n'eurent guère à se préoccuper de la conservation du patrimoine commun, puisque le défunt n'avait laissé après lui que des dettes. Pour comble de malheur, la veuve du maître imprévoyant, qui ne savait comment faire pour nourrir sa nécessiteuse maisonnée, fut poursuivie par les créanciers de son mari. Mais le magistrat d'Anvers eut pitié de la *desolate weduwe*,

(1) F.-Jos. Van den Bbanden. P. 306.

laquelle n'avait nul moyen de soutenir des procès coûteux, et tout fut arrangé par lui aussi bien que possible à l'amiable, en considération de la capacité, de la notoriété du peintre défunt (1).

Le dernier né du maître, appelé également Gillis, comme nous venons de le voir, vient d'atteindre dix ans et demi lorsque son père trépasse. Loin d'éloigner le cadet de la carrière artistique, l'exemple si pénible de l'auteur de ses jours le pousse, au contraire, à étudier la peinture, bien qu'elle eût assuré si peu d'aisance à ses parents. Mais la vocation est irrésistible, car, en 1602, au moment d'entrer dans sa quinzième année, le gamin est admis à la Gilde de Saint-Luc en qualité de fils de maître. Il devient franc-maître lui-même dix années plus tard. C'est tout ce que nous savons sur l'arrière-petit-neveu du vieux Jan Mostaert de Harlem ; eût-il une fin prématurée, ou des circonstances particulières le contraignirent-elles à abandonner son métier ? Nous l'ignorons. A partir de sa réception en qualité de maître à la corporation des peintres, il n'est plus question de lui.

Il est question, par contre, d'un Michel Mostaert, qui, selon toute vraisemblance, est son fils, son neveu ou son petit-fils. Mais ce tout dernier membre de cette famille fameuse n'est plus peintre : il est statuaire et pratique avec délicatesse la

(1) *Ibid.* P. 306.



JEAN MOSTAERT

Saints avec donateurs. Volets de l'autel de la galerie Wesendonck

sculpture chryséléphantine. Une de ses œuvres, une Madone, est signée et datée de 1671 (1).

Qu'on se rappelle que le vieux Jan Mostaert de Harlem peignit sa première œuvre connue dans les premiers mois du XVI[e] siècle : 1500, 1671, ces millésimes ont leur éloquence émouvante. Voici des hommes du même sang chez qui se transmet pendant sept quarts de siècle le goût de l'art !... En dépit des vicissitudes, des misères, des infortunes les plus décourageantes, ils continuent à pratiquer la noble profession dont leur ancêtre néerlandais leur avait ouvert une voie où l' « ancien » devait briller plus que tous ceux qui le suivraient. Pourtant, si les descendants de Jan ne peuvent prétendre à rivaliser de talent avec lui, tous ont contribué, plus ou moins, chacun dans la relativité sincère de ses moyens, à la gloire de leur école.

Pendant cent septante et un ans ils ont été les fidèles serviteurs de la Beauté, vivant pour elle et n'ambitionnant que de mériter ses faveurs. Et ce n'est point leur faute si, à mesure que passait le temps, elle eut moins de lauriers à leur dispenser. Dans certaines familles on est de robe ou d'épée de père en fils ; chez les Mostaert on était de peinture... Et cette longue, très longue action esthétique de maîtres du même nom, action qui s'évanouit quand

---

(1) ALEXANDRE PINCHART. *Archives des Sciences et des Arts.* T. I. P. 255.

vient la décadence même de la première école flamande, est unique, absolument unique dans l'histoire de l'art.

L'art faisait, on le constate, dans cette famille l'objet d'un culte traditionnel et fidèle. Tous ses membres le pratiquaient d'ailleurs avec un talent remarquable. Gilles Mostaert, le premier du nom de la branche anversoise, passait donc pour un des meilleurs peintres de son temps. Nous en avons une preuve de plus dans ce fait que l'artiste fut compris parmi les quatre francs-maîtres de la *Lucasgilde* d'Anvers, chargés, en juillet 1589, à la prière du magistrat de Gand, de juger et d'expertiser le *Jugement dernier* de Raphaël Van Coxcyen. Les missions de ce genre ne se confiaient qu'à des peintres de réputation tout à fait établie. Ces peintres étaient en l'occurrence : Marten de Vos, Ambrosius Francken, dit le Vieux, « Gilles Mostaert, frère jumeau de Frans Mostaert et élève de Jan Mandyn ; il peignait, avec esprit et talent, de petites figures, des grotesques, des sujets fantastiques»; et Bernaard de Ryckere, le peintre religieux de Courtrai (1).

Notre héros profita naturellement de l'occasion que lui offrait ce voyage imprévu dans la cité des Artevelde pour déterminer ses confrères à en faire

---

(1) Edm. De Busscher. *Un procès artistique au XVIe siècle. Le Jugement dernier,* tableau du Musée de Gand. *Bulletin de l'Académie royale de Belgique.* 2e sér. T. XVI, 1863. P. 433.

une véritable partie de plaisir sur les bords de l'Escaut... Ainsi, les comptes communaux de 1589-1590 accusent le paiement d'une somme de plus de cent florins d'or carolus au cabaretier Charles Van Cuelne, marchand de vin à l'enseigne du *Paradis*, pour la consommation faite chez lui, en juillet 1589, par les peintres anversois venus à Gand pour expertiser le tableau de Van Coxcyen. Nous apprenons aussi par une autre annotation que le magistrat remit encore aux experts, pour « leur salaire, leurs vacations et leurs frais de déplacement », une seconde somme collective de cent dix-sept florins d'or carolus. Cette somme était considérable pour l'époque, ce qui prouve que les quatre francs-maîtres avaient passé leur temps de façon très agréable en Flandre...

Mais cela ne plut guère aux commissaires royaux, délégués à l'audition et à l'examen de la comptabilité annuelle, car, à l'apurement du compte de 1589-1590, ils présentèrent des observations sur ces deux paiements. Pourtant, la somme payée resta à la charge de la ville de Gand (1). N'est-ce pas que ce Gilles était vraiment un joyeux drille, un boute-en-train peu ordinaire ?... Il était d'ailleurs de la même trempe que le confrère — trop orgueilleux celui-ci — dont il avait aidé à expertiser l'important ouvrage. Mostaert et ses trois cama-

(1) Edm. De Busscher. *Op. cit.* Pp. 433-434.

rades avaient évalué le *Jugement Dernier* à 1,400 florins. Mais on sait que Coxcie, ou plutôt Van Coxcyen, ne fut pas satisfait de cette évaluation. Il plaida donc contre la ville de Gand, devant le conseil supérieur de Flandre. L'arrêt ne fut rendu que huit ans après l'expertise, alors que Gillis n'avait plus que dix-huit mois à vivre, c'est-à-dire le 12 juillet 1597. La ville de Gand perdit son procès. Ce qui peut nous sembler inattendu, puisque, nous renseignent les débats, « dans ses déclarations, la bonne foi de Coxcie ayant été compromise, le magistrat prouva que les manœuvres dont il usait n'étaient inspirées au peintre que par son besoin d'argent, effet de sa prodigalité, de son amour pour le jeu et de sa vie déréglée » (1). Quand Gilles n'avait pas le courage d'entreprendre l'exécution d'une toile importante, pour se procurer de l'argent il ne croyait pas déchoir en peignant des assiettes. L'inventaire de la galerie du collectionneur anversois Philips van Valckenisse, fait au lendemain de la mort du mécène, survenue le 3 mars 1614, signale dix-huit de ces assiettes décorées, enfermées dans un coffre de cuir... (2).

Nous n'avons point de renseignements aussi détaillés sur la carrière du « cadet » des deux jumeaux. Il est probable que François ne ressem-

---

(1) Em. Neefs *Histoire de la Peinture et de la Sculpture à Malines* T. 1. P. 180.

(2) F.-Jos. Van den Branden. *Op. cit.* P. 303.



JEAN MOSTAERT

Le Jugement dernier. Donateurs et donatrices. Panneau central de l'autel à volets de la galerie Wesendonck

blait pas moralement, spirituellement à son frère, bien que leur ressemblance physique fut singulière, à telles enseignes que leur propre père ne savait pas lui-même d'habitude avec lequel de ses deux garçons il avait affaire. Cela ressort d'une jolie anecdote que raconte Carel Van Mander; elle démontre aussi que, dès son enfance, Gilles avait contracté cette tournure plaisante et drôlatique qui devait lui valoir une popularité spéciale dans le monde des ateliers de son époque. Il n'arrive pas sur cent cas, voire sur mille, dit l'auteur du *Schilderboeck,* que la nature produise deux êtres si identiques par la taille et le visage qu'on ne les puisse différencier par quelques particularités. Le contraire est survenu cependant au sujet des deux jumeaux Frans et Gillis Mostaert qui, d'une naissance unique, se ressemblaient tellement qu'ils ne pouvaient être reconnus par leurs parents. Il arriva un jour que Gillis venant admirer le travail de son père s'assit, par mégarde, sur la chaise ou était déposée la palette du peintre. Celui-ci, réintégrant son logis, ayant constaté que les couleurs étaient aplaties et brouillées, pria Frans de monter à l'atelier. Ce dernier était innocent, puisque son vêtement n'avait aucune souillure. Le peintre, renvoyant le « cadet », appela ensuite Gillis, lequel tint, en bas, conseil avec son frère. Frans portait toujours un bonnet, grâce auquel son père pouvait le reconnaître ; Gillis le lui enleva, s'en coiffa, tandis qu'il obligeait son

frère à se rendre une seconde fois à l'étage. L'artiste, ne remarquant sur lui aucune tache de couleur, dut se convaincre de la non-culpabilité de ses garçons, ce qui l'étonna beaucoup ; mais il ne parvenait jamais à les distinguer l'un de l'autre (1).

Quand François eut seize ans, son père l'envoya dans la Wallonie namuroise apprendre à peindre le paysage à l'école de Henri met de Bles, tandis que son frère commençait, en 1550, son apprentissage chez le fantastique Jan Mandyn, le compatriote de son grand-oncle Jan Mostaert, qui avait quitté Harlem l'année même où ce dernier y retournait, après la mort de Marguerite d'Autriche. Il est impossible que François ait été tout d'abord élève de Joachim Patenier, comme l'écrit Carel Van Mander, puisque le maître dinantais mourut en 1524 (2). Peut-être l'écrivain du *Schilderboek* a-t-il confondu Joachim Patenier avec Henri de Patenier, autrement dit Henri met de Bles, surnom de celui qu'on croit être un parent, vraisemblablement le neveu, du peintre dinantais. Dans ces conditions François aurait été son élève non à Bouvignes, mais à Anvers même. Et l'on pourrait alors accorder plein crédit au témoignage de Van Mander quand il écrit que le jeune Mostaert fut mis en apprentis-

---

(1) Fol. 261.

(2) J.-A. CROWE et G.-B. CAVALCASELLE : *Les anciens Peintres Flamands*. Annotations d'Alexandre Pinchart. Bruxelles 1865. Page CCLXXV. — F.-Jos. VAN DEN BRANDEN. *Op. cit.* P. 301.

sage chez Patenier, mais que celui-ci, de mœurs plutôt dissolues, dans son ivresse chassait souvent son disciple avec colère, « en sorte que Mostaert, très désireux d'apprendre, eut beaucoup à souffrir ». Ce qui est certain, c'est qu'il ne resta pas longtemps à Bouvignes, s'il est vrai que Henri à la Houppe fut originaire de cette petite franchise bourguignonne, qui tint si longtemps en échec la « liégeoise » ville de Dinant. En effet, en 1553 il est déjà de retour du pays de Namur ; âgé de dix-neuf ans, il vient d'être reçu maître de la Gilde de Saint-Luc d'Anvers, dont les *Liggeren* ou registres indiquent qu'il prit, cette année-là, comme apprenti, Adriaan Rebbens (1). La carrière de François fut extrêmement courte puisqu'il meurt en 1560, à l'âge de vingt-six ans. Cependant, durant ses sept années de maîtrise il avait dû travailler avec courage et produire des œuvres remarquables et nombreuses ; comment expliquer sans cela la réputation dont il jouissait de son vivant et les regrets que suscita sa fin prématurée et que reflètent si clairement les témoignages de Louis Guicciardin et de Carel Van Mander ?

Et maintenant que nous avons, en toute modestie, essayé d'esquisser les deux milieux opposés où vécurent les différents membres de cette famille de peintres célèbres, nous entreprendrons d'examiner l'art respectif de chacun des représentants de cette

(1) F.-Jos. Van den Branden. P. 301.

dynastie des Mostaert, c'est-à-dire, comme s'exprime Taine, expliquer et étudier avec sincérité le caractère, la beauté et le style de la fleur poussée sur ces plantes humaines dont nous avons tenté de dessiner la physionomie.

III

Jean Mostaert identifié avec le « Maitre d'Oultremont ». Ses œuvres : portraits et tableaux religieux. Son séjour a la Cour de Malines. Son dessin et son coloris. Ses influences : Jan Mostaert et la série anonyme des « Madeleines ».

S'il est peu d'artistes néerlandais dont la personnalité intrigue plus que celle de Jan Mostaert, il n'en est pas non plus dont l'œuvre soit si peu connue. En effet, jusqu'en ces dernières années, on en était toujours aux hypothèses les plus nébuleuses ; et si on continue à lui attribuer sans preuves un certain nombre de tableaux, il en est par contre très vraisemblablement de sa main qui, dans maints musées et galeries particulières, sont catalogués sous d'autres noms que le sien. Jamais donc, l'arbitraire n'a eu plus d'empire que dans le classement des ouvrages de ce maître embarrassant, que les études plutôt fantaisistes et spéculatives du vieux Waagen (1) avaient rendu davantage embarrassant, mais que d'avisés critiques modernes ont heureusement essayé de mettre dans une lumière favorable à l'examen de sa physionomie.

(1) Le pseudo-Mostaert, faible imitateur de Gérard David, a été identifié naguère avec Adrien Isenbrant.

On dirait vraiment que la fatalité se soit plue à détruire tout ce qui était de nature à nous édifier sur le talent de ce peintre attachant. Une grande partie des productions de Jan Mostaert ont dû être anéanties dans l'incendie de Harlem, le 23 octobre 1576. Cependant, jusque dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle, une œuvre authentique de l'artiste, et qui aurait pu servir dans la suite d'étalon, de prototype à ses biographes, une œuvre importante, avait été conservée dans sa ville natale : c'était une *Apparition à Saint-Hubert*, qui ornait une des salles du *Prinsenhof*, local où se réunissaient les États députés de Hollande. On signale l'existence de ce tableau en 1622 et aussi en 1756 ; mais, depuis, cette œuvre a disparu, sans laisser de trace ; et les registres communaux de Harlem ne nous disent pas du tout dans quelles circonstances (1).

Il est fort probable que cette composition aura été enlevée durant les événements troublés de la fin du XVIII[e] siècle, et emportée sans doute par l'un ou l'autre des officiers peu disciplinés de Pichegru. Et rien n'interdit de croire que ce tableau précieux, qui serait, si l'on peut ainsi dire, la magique pierre de touche de toutes les œuvres supposées ou contestées de Jan Mostaert, ne se découvre pas un jour dans quelque collection privée de France, où l'au-

(1) Renseignement communiqué par le distingué archiviste de la ville de Harlem, M. C.-J. Gonnet.



JEAN MOSTAERT

Le Jugement dernier. Donateur et donatrice

(Musée de Copenhague)

ront amené le goût et le caprice d'un soldat de fortune.

Faute de cet argument essentiel, il convient donc de recourir à des moyens moins positifs pour essayer de pénétrer le talent de Jan Mostaert, d'établir les caractères de sa personnalité et de dresser ensuite un catalogue approximatif de ses ouvrages. A l'époque où notre héros atteint l'âge d'apprenti, il n'y a à Harlem qu'un artiste notoire, capable, par son talent original, d'influencer vivement Jan Mostaert et d'imprégner la vision de celui-ci de la sienne propre : nous avons nommé Geertgen tot Sint-Jans, lequel vécut, travailla et mourut à Harlem (1). Or, étant établi que nous possédons des œuvres authentiques de cet élève de Aelbert Van Ouwater, il est facile de déterminer la filiation du maître primitif dans les cadres qui ont dû, de son temps, être exécutés à Harlem.

Parmi ces cadres on conserve, au Musée d'Amsterdam, un triptyque dont le panneau central représente la *Déposition de Croix* (2), Déposition

---

(1) Gustav Glück a tort de dire de notre peintre : *Er hat weder Albert Van Ouwater noch Geertgen tot Sint-Jans mehr gekannt.* Le savant critique allemand a raison quand il vise le fondateur de l'école de Harlem. Mais il se trompe sans doute en ce qui concerne son élève. Car Geertgen ayant vécu et travaillé à Harlem bien avant dans la seconde moitié du XVe siècle, Jan Mostaert l'aura très vraisemblablement connu.

(2) *De Teraardelegging van Christus.* No 1675. Catalogue de 1903.

qui n'est elle-même qu'une copie, excellente d'ailleurs, du tableau original de Geertgen tot Sint-Jans, conservé au Musée de Vienne. Entre 1507 et 1527 — le millésime 15...7 est inscrit sur un des volets de la copie — le panneau original se trouvait à Harlem chez les *Sint-Jans Heeren*, religieux pour lesquels Geertgen l'avait exécuté. Or, la copie d'Amsterdam, et ceci prouve à l'évidence qu'elle fut peinte dans Harlem même, est augmentée de deux volets montrant les portraits du donateur et de sa femme, agenouillés, et dont l'extérieur est orné des armes de ce donateur, lequel n'est autre que le seigneur harlemois Speyaert van Woerden (1).

Voici donc un fait patent : Nous avons sous les yeux l'œuvre d'un élève ou d'un libre disciple de Geertgen tot Sint-Jans, œuvre produite au début du XVIe siècle. Mais pourquoi, nous dira-t-on, donner ce triptyque à Jan Mostaert, plutôt qu'à l'un de ses confrères vivant autour de lui ? Car, et nous ne songeons pas un instant à le contester, Mostaert n'était pas le seul peintre de son époque qui jouissait dans sa ville d'une réputation artistique excellente. On nous objectera que, dès lors, un de ses contemporains a pu avoir brossé aussi bien que lui l'œuvre d'Amsterdam. Certes, l'argument a de la

---

(1) Renseignements que nous devons à l'obligeance de M. B.-W.-F. van Riemsdyck, conservateur en chef du *Ryksmuseum* d'Amsterdam



JEAN MOSTAERT

Portrait de Philippe-le-Beau. D'après la gravure de Petrus de Jode

(Cabinet des Estampes de Bruxelles)

valeur, mais une valeur superficielle. En effet, du moment que nous parvenons à démontrer qu'aucun de ses camarades, que nul des peintres harlemois de sa génération ne peut être l'auteur du triptyque de la *Déposition*, cette élimination isolant Mostaert, celui-ci reste seul responsable de l'ouvrage dont nous discutons la paternité.

On sait exactement la manière, l'esthétique personnelle des concitoyens de Mostaert ou des peintres venus d'ailleurs s'installer dans sa ville natale et qui continuèrent « l'école » de Harlem : Cornélis Willemszen, Jan Mandyn, Pieter-Jan Fopsen, les Korneliszen, Jean Vermeyen, Jan Schoorel, Maerten Heemskerke, Jean Sanders de Hemessen. Les traits spéciaux qui différencient la vision, le métier, le sentiment de ces maîtres opposés n'ont rien de commun avec ce que nous découvrons dans le triptyque du *Ryksmuseum*. Il est donc tout simple, et d'ailleurs absolument logique, qu'on mette ce dernier au compte du seul artiste d'alors, digne de ce qualificatif, dont aucune œuvre signée ou indiscutablement authentique ne nous soit connue.

Il se fait qu'une autre œuvre du Musée d'Amsterdam : l'*Adoration des Mages* (1), est de la même main que le triptyque de la *Déposition de Croix*. Mais cette *Adoration* est une œuvre totalement originale et, selon toute vraisemblance, postérieure à la se-

(1) N° 1674.

conde. Nous pouvons donc, en l'examinant, suivre déjà en partie l'évolution du talent du peintre, tant au point de vue du dessin que de la couleur et de l' « émotion ».

Les caractères si particuliers, si nets, si personnels qui distinguent ces deux tableaux se retrouvent, à un degré supérieur, dans une série de créations appartenant à plusieurs musées d'Europe et à plusieurs galeries privées. Or, comme les conservateurs et les propriétaires de ces collections hésitent en général à se rallier à la sage attribution adoptée par le Musée d'Amsterdam, ces créations sont inscrites sous des noms différents. Pourtant on est unanime à donner à l'artiste mystérieux qui toutes les exécuta l'appellation générique de « Maître d'Oultremont », parce que l'œuvre la plus vaste, sinon la plus parfaite et la plus troublante sortie de son atelier : le triptyque de la *Passion,* a été acquise, en 1899, par le Musée ancien de Bruxelles, des héritiers du comte Florent d'Oultremont de Warfusée (1).

Tout récemment, M. A.-J. Wauters a proposé d'identifier provisoirement le « Maître d'Oultremont » avec Alaert Claeszoen, autrement dit Aertgen de Leyde. Pour étayer son hypothèse (2), le savant historien de *la Peinture flamande* recourt à des arguments fort spécieux dont l'essentiel, et non

(1) Musée de Bruxelles, n° 537. Catalogue de 1906.

(2) *Idem. Syllabus.*

le moins subtil, est que le triptyque de la *Passion* porte le monogramme A sur son panneau central. Et il en conclut que « Aertgen signait probablement de l'initiale de son prénom, comme Lucas » de Leyde, qui fut son condisciple à l'atelier de Corneille Engelbrechtsen, « signait de l'initiale du sien ». Nous verrons plus tard quel crédit il faut accorder à cet argument assez ténu. Remarquons, dès à présent, que cette attribution ne peut être maintenue plus longtemps, surtout après la contribution inattendue à l'étude de cette question si controversée des Mostaert apportée par l'Exposition de la Toison d'Or à Bruges en 1907. Ce « fait nouveau » a été fourni par une œuvre du « Maître d'Oultremont » que, nous allons essayer de le prouver sans délai, Alaert Claeszoen ne peut avoir peinte. S'il ne peut avoir peint celle-là, on ne doit évidemment pas songer un instant de plus à mettre à son actif les autres panneaux, du même genre, catalogués sous son nom.

Cette œuvre, intitulée : *Le Sire à la Toison d'Or et à la Médaille de la Vierge,* avait été prêtée par le Musée du Louvre (1). MM. Lafenestre et Richtenberger disent de ce portrait : « Jeune seigneur mettant ses gants. — Figure petite nature. Attribué à Mostaert. » Pour donner au peintre de Marguerite d'Autriche cette belle effigie, apparentée de manière

(1) Collection Sauvageot. N° 2641*d*.

si étroite, esthétiquement et techniquement parlant, au merveilleux portrait d'homme du Musée de Bruxelles (1), les deux critiques ont dû se baser sur un lumineux texte d'archives emprunté à Alexandre Pinchart, texte cité d'abord par M. Gustav Glück (2) et repris ensuite par M. Camille Benoit, les deux écrivains qui ont, les premiers, dirigé leurs investigations dans la voie authentique et dont nous invoquerons souvent le témoignage au cours de cette étude.

Sur le col blanc de la chemisette, brodées au milieu du linge transparent, on lit ces lettres : I.W. Si l'on adoptait le système de M. A.-J. Wauters, il faudrait voir en ces majuscules les initiales de l'auteur du tableau. Or, un heureux hasard a permis de démontrer que ces initiales n'étaient autres que celles du personnage représenté. En effet, ce personnage figure sur un tableau (3) appartenant au baron van Ittersum, à Arnhem, tableau qui est une copie libre de l'original exécutée à la fin du XVIe siècle ; et au bas du panneau se trouve cette claire et laconique inscription flamande : *Johan van Wassenaer starf A° 1523.*

Voyons tout d'abord quel était ce seigneur Jean

---

(1) N° 538. Catalogue de 1906.

(2) *Jan Mostaert,* dans le *Zeitschrift für bildende Kunst,* 1896, pp. 265-272.

(3) A Bruges, on l'avait placé à côté du tableau du Louvre

de Wassenaer ; l'histoire nous apprend qu'il portait le titre de vicomte de Leyde et qu'il fut gouverneur de la Frise. Il avait été armé chevalier de la Toison d'Or en janvier 1516, au dix-huitième chapitre de l'Ordre, tenu à Bruxelles sous la présidence de Charles-Quint (1). Fils de Jean de Wassenaer, ou de Wassane, il avait épousé Josine d'Egmont, fille de Jan d'Egmont, stadhouder de Hollande, et mourut à l'âge de 40 ans, le 4 décembre 1523, à Leeuwaerden, des suites d'une blessure au bras qu'il avait reçue quelques semaines plus tôt pendant le siège de Slooten, à une lieue du Zuiderzee, siège accompli victorieusement par les troupes du roi d'Espagne.

Puisque Jean de Wassenaer porte les insignes de l'Ordre de la Toison d'Or, il a fait peindre son portrait entre 1516 et 1523. Claeszoen, par conséquent, aurait pu l'exécuter entre la dix-huitième et la vingt-cinquième année de son âge ; mais cela semble peu probable. N'est-il pas évident que le gouverneur de la Frise aura commandé son image au lendemain de son élection, obéissant ainsi à un sentiment d'orgueil fort humain, et ce qui est aussi parfaitement conforme d'ailleurs à toutes les traditions, à tous les usages ? On est donc amené à supposer que l'époux de la comtesse d'Egmont se sera fait portraicturer à Harlem dès son retour en

(1) Baron Reiffenberg. P. 311, en note.

Hollande, à Harlem où eut lieu alors une assemblée de chevaliers de la Toison d'Or dans l'église Saint-Bavon, comme en font foi les stalles gothico-renaissance de la nef, lesquelles conservent les blasons des gentilshommes qui y participèrent (1), blasons alternant avec les armoiries des seigneurs n'appartenant pas à l'Ordre et qui avaient, eux aussi, leur place coutumière à l'entrée du chœur.

Or, à cette époque, nous voulons dire en janvier 1516, Alaert Claeszoen, âgé alors de dix-sept ans et quelques mois, n'était pas encore élève, à Leyde, de Corneille Engelbrechtsen (2). Nous tenons ainsi une

---

(1) Le haut dossier de la stalle de Jean van Wassenaer, le père — cette stalle est la sixième dans le chœur, à droite — montre les armes de la famille : Un écu écartelé au premier et au quatrième de gueules à trois croissants montants d'argent ; au deuxième et troisième d'azur fascé d'or. Ce seigneur était assis entre Joost de Lalaing et Nicolas Le Ruistre. Presque en face, entre les sièges occupés par Jan d'Egmont et Walravia van Breder, est la stalle du fils van Wassenaer, c'est-à-dire du modèle de Jean Mostaert. Elle occupe la huitième place ; mais, cette fois, l'écu peint sur le dossier est encadré par le grand collier à fusils et à cailloux de la Toison d'Or.

(2) Alaert Claeszoen, né en 1498, resta ouvrier foulon chez son père jusque bien avant dans l'année 1516. C'est alors qu'il entra chez Engelbrechtsen comme apprenti. Il est d'ailleurs tout à fait impossible de le confondre avec l'auteur auquel sont dues les œuvres du « Maître d'Oultremont ». Celui-ci est un exécutant de premier ordre, un artiste raffiné en tous points, un coloriste puissant et subtil. Or, les peintures de Claeszoen, qui selon Van Mander fut successivement influencé par son maître, par Schorel et Heemskerke,



JEAN MOSTAERT

PORTRAIT DE JEAN DE WASSENAERE (le Sire à la Toison d'or et à la médaille de la Vierge)

(Musée du Louvre, Paris)

nouvelle preuve que l'anonyme « Maître d'Oultremont » n'est pas Aertgen de Leyde; et le portrait de Jean de Wassenaer n'ayant aucun des traits particuliers aux productions authentiques des peintres connus de Harlem du premier tiers du XVIe siècle, il ne reste qu'un artiste auquel on puisse judicieusement l'attribuer, nous entendons : Jean Mostaert.

Agé de 26 ans, au siège de Padoue en 1509, où il s'était conduit en brave dans les troupes de Maximilien, Jean van Wassenaer avait reçu à la tête un coup d'épée formidable, qui lui avait fendu la joue de la commissure de la bouche jusque près du lobe de l'oreille et lui avait enlevé plusieurs dents (1). Sur le visage, peint de profil par celui que nous considérons comme Jan Mostaert, du téméraire chevalier qui devait, nous venons de l'écrire, mourir d'une autre blessure reçue devant Slooten, cette balafre s'est cicatrisée ; mais elle a laissé un terrible et suggestif ravinement dans la chair pâle et rosée du masque de notre héros, masque toujours jeune — et cette jeunesse est une autre démonstration que le gouverneur de la Frise

« avaient un aspect quelque peu malpropre et désagréable dans l'exécution ». Et l'historiographe va jusqu'à parler de « la peinture lâchée » de Claeszoen, en soulignant l'aspect déplaisant de ses figures allongées et leur absence de proportions.

(1) De Kok. *Nederlandsche Woordenboek.*

a dû poser devant l'artiste peu de temps après sa réception dans l'Ordre de la Toison d'Or. Car pour que cette cicatrice prît l'apparence adoucie que nous lui voyons, il ne lui a fallu que l'action de quelques années ; cependant, si certains critiques s'obstinaient à prétendre que le gentilhomme se serait fait portraicturer dans la période qui précéda immédiatement sa mort, il suffirait, pour leur répondre victorieusement, de remarquer que cette cicatrice est l'œuvre d'un lustre — de deux lustres, tout au plus. Une fois encore nous serions ainsi parvenu à ramener l'exécution de l'effigie à une époque où Alaert Claeszoen allait entrer en apprentissage à Leyde.

Il est des déductions d'ordre plus esthétique à l'aide desquelles il est possible de tenter d'établir que le « Maître d'Oultremont » et Jan Mostaert ne font qu'un : c'est l'analyse même des productions cataloguées de cette façon anonyme qui fournit ces arguments, dont nous allons souligner la valeur. Cette analyse a été faite, il y a treize ans environ, par M. Camille Benoit dans la *Gazette des Beaux-Arts*. Cette claire et savante étude, très persuasive, intitulée : *Le Triptyque d'Oultremont et Jan Mostaert* (1), est le développement, plus affirmatif, de celle publiée trois ans plus tôt par M. Gustav Glück. On sait que ce triptyque représente des scènes de la Pas-

(1) Année 1899. T. I. Pp. 265-279 et 369-380.

sion (1). Le centre est formé, à l'intérieur, par la *Déposition de Croix*, qu'encadrent l'*Ecce homo* et le *Couronnement d'épines ;* sur l'extérieur de ces volets on voit deux épisodes reliés par le paysage unique où se déroule la *Marche au Calvaire.*

Le distingué et perspicace conservateur du Musée du Louvre, faisant ressortir les caractères néerlandais — il écrit hollandais — de cet ouvrage, y trouve « comme une tradition déjà lointaine, mais vivace encore, du style d'Albert Van Ouwater, le chef de l'école de Harlem, et de Dirck Bouts, son concitoyen et élève probable ». Il reconnaît également l'action, infiniment moins prépondérante, de Cornélis Engelbrechtsen de Leyde, et résume ainsi son sentiment : « L'influence de l'école de Harlem s'affirme donc comme involontaire, spontanée, respirée avec l'air même du pays d'origine, héréditaire en un mot ; celle de l'école de Leyde vient s'y greffer d'une façon accessoire, en même temps que réfléchie et voulue, moins naturelle, sentant l'effort et l'émulation, une application plus tendue. »

Poussant son examen plus à fond, M. Benoit établit un parallèle entre le triptyque et trois autres panneaux appartenant au Musée ancien de Bruxelles: *Portraits de donateurs* (n° 539, volets d'un triptyque dont le panneau central est perdu) et un *Portrait*

---

(1) Il a été décrit pour la première fois par M. Jules Helbig dans la *Revue de l'Art chrétien*, 4e S. IX. Pp. 349-357.

d'homme (n° 538), « brillants d'exécution, raffinés de détails, avec leurs fonds de paysages et d'architectures étoffés d'animaux de luxe, de petits personnages singulièrement distingués d'allures et d'ajustements... ». A mesure qu'il entre dans l'intimité du triptyque d'Oultremont, il est frappé de maintes particularités curieuses, communes à cette œuvre et aux portraits : « D'abord ce goût étrange et ce talent dépensé à rendre, dans leur grain, dans leurs mats et leurs luisants, dans leurs tons rompus, les peaux de gants blancs et gris patinés par l'usage — nous dirions aujourd'hui « culottés » — avec leurs nuances dégradées, leurs déformations flasques, leur « glaçage » comme par l'effet d'une fine poussière de suie dont on les aurait poudrées. »

D'autres analogies se constatent dès l'abord : « L'ondulé et le lustré de certaines chevelures blondes ; vraies perruques qui, comme chez Crivelli ou Antonello, semblent sorties des mains d'un maître de l'art capillaire qui les eût, avec amour, ointes d'une huile subtile et caressées d'un peigne délicat. Le moelleux des barbes et surtout la consistance ouateuse de certaines fourrures au poil doux et court sont encore à remarquer dans cette comparaison, ainsi que les veloutés et les satinés des étoffes noires et cramoisies. »

Cette souplesse significative des étoffes noires est surtout remarquable dans les meilleurs ouvrages du maître, ceux qui suivirent vraisemblablement



JEAN MOSTAERT

Portrait de Joost van Bronckhorst (le Damoiseau à la médaille du Christ en croix et à la chaînette)

(Collection Hainauer à Berlin)

l'année où mourut ce seigneur de Wassenaer qu'il peignit naguère; leurs plis ne gardent plus rien de la traditionnelle dureté, dont existe une survivance dans les premières compositions religieuses du maître : ces plis ont une douceur molle vraiment caressée. On serait autorisé à considérer ce changement dans le rendu des vêtements comme la conséquence d'une transformation apportée aussi dans la composition même du tissu où ils étaient taillés Nous avons dit, dans le premier chapitre de cette étude, que c'est en 1524 que des commerçants espagnols établissent à Harlem un tissage pour la fabrication du drap de laine noir, une industrie appelée à se développer rapidement, puisque la mode lui demande des produits de plus en plus nombreux. Ces tissus n'ont plus la raideur « primitive »; ils ont un moelleux que notre peintre a pris une joie extrême à traduire. Et comme ils paraissent dans l'habillement des personnages figurant sur des tableaux ayant suivi immédiatement l'introduction de cette industrie nouvelle à Harlem, nous possédons une raison de plus pour attribuer ces œuvres à un artiste harlemois et partant à Jean Mostaert.

Mais voyons maintenant les différences qu'on relève dans les tableaux de Bruxelles ; ces différences tiennent « en grande partie à celles mêmes des genres traités, avec quelque chose de plus raide et de plus gauche dans le triptyque d'Oultremont. Là il semble que l'auteur eût été gêné par un pro-

gramme imposé et par la complexité de la composition ». Toutefois, dans les données restreintes des autres tableaux (1), « son talent se manifeste d'une façon plus dégagée, plus achevée, avec une liberté, une maturité annonçant la maîtrise définitive, la possession entière de sa nature propre, conquise par la suite d'efforts nécessaires pour mettre en harmonie le sentiment original et les moyens d'expression. Mais il suffit de bien regarder et de comparer à ses congénères l'admirable portrait du donateur dans le triptyque pour être édifié sur la parité du talent qui fait vivre à des époques vraisemblablement assez distantes ces figures d'une gravité inoubliable. »

La personnalité du créateur des œuvres qui nous occupent, M. Camille Benoit, plus affirmatif que M. Gustav Glück (2), l'a précisée en consultant Carel Van Mander et son érudit annotateur,

---

(1) Surtout le portrait d'homme, qui est un pur chef-d'œuvre. Les deux autres, nous entendons les volets ayant appartenu à un triptyque, sont des œuvres un peu plus faibles et qui doivent dater d'une époque antérieure à celle qui vit exécuter le panneau précédent.

(2) Celui-ci déclare qu'il ne fait que poser le problème ; se rappelant les mésaventures de Waagen, il dit ainsi la raison de sa prudence, tout en préparant la solution formulée par son confrère français : *Moge die Hoffnung der Verfassers, seine Hypothese durch gesicherte Thatsachen bewiesen zu sehen, nicht getauscht werden ! Er möchte nicht gerne einen zweiten Pseudo-Mostaert insleben gerufen haben.*

M. Henri Hymans : « L'ensemble de la physionomie donnée (celle de Mostaert) me sembla, dès lors, pouvoir concorder dans ses grands traits avec l'idée qu'on peut se faire de l'auteur des peintures dont j'ai parlé. » Les renseignements fournis par le *Schilderboek* permettent de croire que Mostaert, élégant d'instinct, et appartenant lui-même à une famille patricienne, avait gardé de ses longs séjours à la cour de Marguerite d'Autriche un vif souvenir de la vie mondaine et de ses apparats, tout comme son intelligence largement ouverte s'était laissé imprégner par l'extraordinaire mouvement d'idées de son époque et du milieu favorisé où il vécut si fréquemment.

Le fin et naturiste observateur qu'il était n'aura rien négligé des détails curieux ou magnifiques distinguant les luxueux spectacles qui constamment se déroulaient devant lui. Dans les panneaux de Bruxelles, M. C. Benoit le retrouve « cultivé jusqu'au raffinement, développant ses rares aptitudes comme perspectiviste de l'architecture et du plein air, devenu paysagiste délicat et imaginatif, dessinateur consommé des bêtes de luxe et de vénerie rares ou décoratives : macaques ou levrettes, grues à aigrettes et paons mâles ou femelles, faucons hobereaux ou étalons de prix, chiens de chasse ou genets d'Espagne. Il a gagné dans l'art de la composition une souplesse et une belle recherche de simplicité qui lui manquaient naguère. Le voici

passé maître, peintre qualifié des gens de haut parage. »

Plus loin, éliminant à son tour, successivement, les autres peintres de Harlem auxquels on serait tenté de rattacher le « Maître d'Oultremont », M. Benoit remarque l'affinité qui relie celui-ci à Geertgen tot Sint-Jans, et, par lui, au chef de l'Ecole de Harlem, nous entendons Albert Van Ouwater. Et cette affinité, il la dégage encore du rapprochement des ouvrages du premier de la *Déposition de Croix* du second, conservée au Musée de Vienne.

On sait que Jean Mostaert, né à Harlem, fit ses premières études chez un artiste assez médiocre de cette ville, certain Jacob van Harlem, cité par Van Mander ; mais son apprentissage a dû se développer notamment dans la contemplation des nombreux ouvrages de ses prédécesseurs plus illustres qui ornaient, au temps de sa jeunesse, les palais et les églises de la cité où il avait vu le jour. Il s'est donc nourri de l'exemple de ses aînés, et il est naturel que particulièrement dans ses morceaux les moins parfaits et répondant aux premiers temps de son activité, cet exemple se manifeste par des analogies très évidentes de composition, de dessin et de couleur.

Or, depuis que MM. Glück et Benoit ont publié leurs pages attachantes et révélatrices, le Musée d'Amsterdam a acquis un tableau qui vient singulièrement à l'appui de leurs déductions. C'est un



JEAN MOSTAERT

LE CHEVALIER AU CHAPELET

(Musée royal de Bruxelles)

triptyque de la même main, encore inexpérimentée, qui exécuta les tableaux mis au compte du Maître d'Oultremont; le panneau central de ce triptyque, dont nous avons parlé déjà au début de ce chapitre, triptyque acheté, en 1903, à Bruxelles, n'est autre, avons-nous également constaté, qu'une copie de cette *Déposition de Croix* due à Geertgen, conservée à Vienne et à laquelle M. Benoit reliait la manière du grand artiste qu'il a été le premier à identifier nettement avec Jean Mostaert (1).

On sait que Geertgen peignit ce dernier panneau pour les religieux du couvent de Saint-Jean, à Harlem, dont il était l'hôte. De là à conclure que l'élève ait exercé son talent encore incertain à transposer un morceau du maître qu'il s'était choisi, il n'y a qu'un pas. Ce qui nous amène à dire que Jean Mostaert fut vraisemblablement le disciple de Geertgen tot Sint-Jans. C'est de celui-ci que Mostaert tient sa couleur brillante et l'habitude d'utiliser en ses cadres des éléments d'architecture derrière lesquels se développent des paysages montagneux dont les fonds s'enveloppent dans une ambiance bleutée, comme on peut s'en assurer en regardant de Geertgen l'allégorie du *Pacte de la*

---

(1) M. Emile Jacobsen — un des rares historiens d'art que cette identification n'a point ralliés — reconnaît que, si cette copie peut avoir été peinte par le vieux Jan, nous tenons en faveur de l'hypothèse Mostaert un point de départ d'une importance capitale. (Lettre à l'auteur).

Nouvelle Alliance (Het Zoenoffer des Nieuwen Verbonds) appartenant au même Musée d'Amsterdam (n° 950). L'exemple de son aîné lui a donné la première idée de ces arrière-plans qu'animent des petits personnages vêtus d'habits aux nuances vives : rouge, vert, orangé, jaune, souvent assis sur des chevaux blancs, isabelle, brun pâle, parmi lesquels il arrive que des chameaux se mêlent. Tout cela constitue des diaprures claires, joyeuses, presque étincelantes. C'est de son maître encore qu'il tient l'emploi de ces vases d'orfèvrerie finement ciselés. Mais Geertgen reste assez impassible dans sa composition, bien que, individuellement, ses personnages aient parfois du pathétique.

Ce qui est déjà une œuvre personnelle de celui que nous considérons comme Jan Mostaert, c'est l'*Adoration des Mages*. Les gammes générales sont pareilles à celles de son triptyque de la *Déposition de Croix*, mais elles ont plus d'éclat et plus d'harmonie lumineuse. Les rouges, les cramoisis, les bruns, les nuances vineuses, les verts, tout cela est exquis et est l'apanage d'un coloriste supérieur. La tète du vieillard, les mains jointes, à droite, est d'un fini, d'une pénétration qui, pour dure qu'elle soit encore dans le dessin des traits, annonce déjà l'observation intense, mais plus enveloppée, des nombreux portraits à mi-corps où le grand artiste devait exceller. Cette observation psychologique se trouve aussi dans le groupe de deux personnages

debout, au second plan, à gauche, et dans l'un desquels, celui qui, tête nue, a le visage encadré de cheveux longs et d'une petite barbe, nous serions tentés de reconnaître l'artiste lui-même, attendu qu'il ressemble au personnage qu'on aperçoit, à une croisée, au second plan du portrait d'homme du Musée de Bruxelles, communément appelé le *Chevalier au Chapelet.*

Geertgen est plus cru que son disciple, ses rouges sont d'un carmin comme engroseillé et ses bleus aussi ont un aspect froid, ainsi qu'on peut s'en rendre compte surtout dans son *Adoration des Mages*, entrée au Musée d'Amsterdam en 1904. Mais Mostaert emprunte à son maître son brun rougeâtre quand il peint la robe des vaches à l'étable dans sa propre *Adoration*. Mostaert encore est moins sec dans ses draperies; leurs plis déjà souples et d'une ordonnance que nous qualifierions volontiers de plus humaine laissent mieux deviner le corps et mettent en valeur les mouvements des membres. Certes, dans la copie de la *Déposition*, Mostaert n'a pas encore pu ou voulu abandonner les froides colorations rouges de son modèle et la dureté des étoffes, mais les autres nuances : les verts, les orangés, les lies de vin, ont déjà la saveur qui nous rend chers les ouvrages subséquents ; et cette saveur est le témoignage de la vision personnelle que possédait l'élève dès le début de son apprentissage. Le rouge laqué de la robe vêtant le Saint Pierre dominant

le donateur, agenouillé dans le volet gauche, s'échauffe déjà, et il semble que l'on reconnaisse là un ton spécial à Gérard David, l'oncle esthétique de Mostaert.

Mais quand on examine avec attention le *Pacte de la Nouvelle Alliance*, on acquiert immédiatement la conviction que Mostaert s'est inspiré étroitement, plus tard, des personnages du second plan ; c'est la polychromie, moins brillante, assurément, mais incontestable, que Mostaert applique dans les suites pittoresques paraissant au fond de ses compositions religieuses et des mondains groupés aux arrière-plans de ses merveilleux portraits. Toutes ces remarques établissent positivement une filiation dont plus personne ne songera à douter désormais.

C'est surtout grâce au témoignage des portraits exécutés par le « Maître d'Oultremont » que nous croyons obtenir la preuve que nous avons affaire avec Jan Mostaert. Tous ces portraits sont présentés à mi-corps, le visage — qu'il soit tourné à droite ou à gauche — dessiné de trois quarts ; les mains, jointes d'ordinaire et en général gantées ou tenant un gant, sont posées sur un coussin. Un bonnet d'étoffe ou de feutre mou, au bord relevé et retenu par une médaille, coiffe le personnage dont le manteau, recouvrant la veste dans l'échancrure de laquelle se plisse une chemisette, est largement bordé de fourrure. Les étoffes sont souvent de ce beau drap noir dont Mostaert avait vu commencer

la fabrication, et de velours cramoisi, un tissu qui, sous la brosse de notre héros, prenait une apparence de somptuosité profonde. Un seul peintre a créé des portraits de ce genre, nul autre n'a compris ni réalisé de cette façon personnelle, autant comme mise en page que comme ordonnance et que comme observation morale et physique, de si vivantes et calmes effigies.

Memling avait créé des portraits avec fonds de paysage. Mostaert, lui, dans la plupart des siens, a peint des fonds dont les éléments constitutifs et les scènes nombreuses qui les animent sont comme l'évocation à la fois du milieu du personnage, de sa manière de vivre et de sa mentalité. Cette façon si spéciale, si complète de représenter ses contemporains est une invention que, avec M. Gustav Glück, on peut mettre à l'acquit du maître néerlandais.

Découvrir l'auteur de l'une de ces effigies, c'est en même temps établir le nom de celui qui les a créées toutes. Or, c'est ce qui a été accompli.

On sait que Mostaert remplit pendant dix-huit années la charge de peintre attitré de Marguerite d'Autriche et que, selon Van Mander, il suivit la Cour dans ces différentes résidences. Cela ne l'empêchait pas de revenir faire des séjours dans sa cité natale, car, et M. Gustav Glück est de cet avis, il est vraisemblable que sa fonction n'aura pas été sans intermittences. Or, dans les comptes des dépenses de cette princesse, Alexandre Pinchart a

découvert un texte qui donne un signalement absolument conforme au type des différents portraits dus au « Maître d'Oultremont », texte dont M. Camille Benoit, mis sur la piste par M. Gustav Glück, souligne l'importance lumineuse.

Voici, en effet, ce que l'on lit dans le recueil des *Bulletins de la Commission royale d'Histoire* (1) : « A ung painctre qui a présenté à Madame une paincture de feu nostre Seigneur de Savoye fait au vif, nommé Jehan Masturd (*sic*) : XX philippus. » Puis le regretté archiviste belge complète ce renseignement par la description détaillée du portrait, qu'il emprunte à l' « Inventaire des vaisselles, joyaux, tapisseries, manuscrits, etc., de Marguerite d'Autriche, régente et gouvernante des Pays-Bas, dressé en son palais de Malines le 6 juillet 1523 » (2) :

---

(1) T. XI de la 4me série, p. 218, en note. Extrait du registre n° 1797 de la Chambre des comptes, Archives générales du Royaume à Bruxelles. Cette mention est du mois de janvier 1521.

(2) Publié par M. Michelant, bibliothécaire du département des manuscrits à la Bibliothèque impériale de Paris. *Bulletins de la Commission royale d'Histoire*, 3e série, tome XII. Un second portrait du défunt mari de Marguerite, dû au même artiste, se trouvait dans la collection de la gouvernante ; le signalement est presque pareil à celui du premier, qui devait être plus important, attendu qu'il est en tête du catalogue des « riches tableaux de paincturés ». Cette seconde effigie, probablement une réplique faite par Mostaert d'après l'original, est ainsi décrite : « Ung autre tableau de la portraicture de feu



JEAN MOSTAERT

Portrait d'une patricienne
(Bibliothèque de l'Université de Wurzbourg)

« Ung tableau de la portraicture de feu Monseigneur de Savoye, mary de madame, que Dieu pardoint, habillé d'une robbe de velours cramoisy, fourée de martre, prépoint de drapt d'or, et séon de satin brouchier, tenant une paire de gand en sa main, espués sur ung coussin. » M. Camille Benoit, qui reproduit intégralement ce texte, a raison d'ajouter : « Le velours cramoisi et le satin broché, la fourrure de martre, les gants surtout et aussi les mains appuyées sur un coussin, ne sont-ce pas là des coïncidences remarquables ? »

On s'étonne, devant de tels témoignages probants, irrécusables, que des critiques autorisés s'obstinent à voir en le maître d'Oultremont et en Jan Mostaert deux hommes différents. Ils ont tout ce qu'il faut pour se faire une religion ferme, et ils recourent à de vagues hypothèses pour essayer de trouver un quelconque état civil à notre peintre, alors que cet état civil est tout indiqué et se dégage nettement de tout ce que nous apprennent de l'artiste et ses œuvres et les écrits des historiographes et les textes d'archives.

Tel est M. A.-J. Wauters ; à sept ans d'intervalle, il se sert des arguments identiques pour donner l'œuvre entier du maître d'Oultremont à deux artistes

---

Monseigneur de Savoye, habillé d'une robbe de velours cramoisy, le séon de satin gris, tenant une paire de gand en sa main senestre, le bors dudit tableau painct ny doré ».

opposés. En 1899, dans un article que publiait l'*Indépendance Belge* (1), le distingué membre de la Commission des Musées Royaux prétendait que les tableaux dont nous nous occupons étaient dus à Jacobus Cornelisz d'Amsterdam — Jacobus Amstelodamensis — parce que des initiales A et une initiale C sont peintes sur différents accessoires : écu, escarcelle, coussins, boutons, des panneaux du Musée ancien de Bruxelles.

Il est vrai que les lettres I. W., brodées sur le col de la jaquette du *Sire à la Toison d'Or* du Louvre, arrêtent un instant notre auteur. Mais son embarras n'est pas long, et il trouve bientôt une solution à laquelle, pense-t-il, on ne trouvera rien à objecter; il propose de lire de cette façon ces deux majuscules: *Jacobus van Waterlandt Amstelodamensis*. « Ainsi le monogramme de l'artiste réunit les initiales de son prénom, Jacob; de son pays d'origine, le Waterlandt; et de sa ville d'adoption, Amsterdam. Dès lors, les initiales I. W. du collet brodé du chevalier de la Toison d'Or du Louvre sont déchiffrées : c'est *Jacobus van Waterlandt* » (2).

---

(1) Numéro du lundi 25 décembre.

(2) D'autres portraits de Jean Mostaert portent des initiales : un A se voit sur celui du musée de Berlin, un U sur celui de la collection Hainauer. Mais M. Glück fait judicieusement remarquer que les endroits où ces lettres sont apposées ne conviennent nullement à des signatures du maître, signatures d'ailleurs très rares dans l'école néerlandaise. Lui aussi,

Cette ingénieuse explication n'a point prévalu. On sait aujourd'hui que les initiales en question sont celles mêmes du personnage sur la chemisette duquel elles figurent : Jan van Wassenaer. M. A.-J. Wauters a donc été contraint de revenir sur ses affirmations. Lui qui disait en parlant de Jacob Cornelisz d'Amsterdam : « Je viens de découvrir le véritable auteur du triptyque de *la Passion* », il propose maintenant une attribution nouvelle, celle de Alaert Claeszoon, en se basant une fois de plus sur les initiales tracées en maints endroits des ouvrages du « maître d'Oultremont. »

Mais ce qui précède suffit pour faire écarter cette nouvelle attribution, aussi hasardée, pensons-nous, que la première. Et c'est son auteur lui-même qui va nous permettre de le démontrer. Dans sa première hypothèse, M. Wauters déclarait que Jacob Cornelisz devait avoir peint le triptyque de *la Passion* avant 1506, observation judicieuse, « car les deux pages de Ponce-Pilate qui, sur le volet gauche, sont habillés à la mode bourguignonne portent, brodée sur leur livrée, l'initiale couronnée du souverain, Philippe le Beau, lequel mourut le 25 septembre 1506. » Cet argument semble sérieux. Mais comment Alaert Claeszoen, en qui M. Wauters voit le créateur du triptyque, peut-il avoir exécuté

---

bien que l'A revienne le plus souvent, conseille de ne voir en ces initiales que celles des noms des personnages représentés.

cette œuvre, attendu qu'il avait sept ans environ à la date que l'historien assigne lui-même à cette importante production, date qui, selon nous, devrait être considérablement rapprochée, car cet ouvrage révèle un talent plus complet, plus mûr que celui dont témoigne l'*Adoration* d'Amsterdam, œuvre de la jeunesse du maître. Maintenant, M. Wauters a dû rajeunir le tableau, pour donner quelque vraisemblance à ses récentes affirmations. En se basant sur l'âge du donateur, qui serait, selon lui, le chevalier Juste Van Adrichem, il fixe désormais entre 1535 et 1540 l'exécution du merveilleux triptyque (1).

---

(1) Comment peut-on motiver l'attribution des œuvres de l'auteur de l'autel d'Oultremont à Alaert Claeszoen, alors qu'on possède au musée de Bruxelles même comme point de comparaison une production capitale du maître de Leyde : le triptyque de *La Femme Adultère devant le Christ*, que plusieurs critiques autorisés s'accordent à mettre à son actif, M. Henri Hymans notamment et M. Emile Jacobsen, qui s'en explique très nettement et scientifiquement dans *La Gazette des Beaux-Arts* (année 1907, I, p. 426) ? Cet ouvrage n'offre aucun des traits particuliers du triptyque de *la Passion* et des portraits qu'on lui rapproche. Est-ce pour donner plus de poids à sa dernière hypothèse que M. A.-J. Wauters, dans la seconde édition du catalogue du Musée de Bruxelles (1906), inscrit *La Femme Adultère* au compte d'un inconnu de l'école néerlandaise, alors que dans la première édition, adoptant l'opinion de M. Henri Hymans, il avait proposé à son tour Alaert Claeszoen ? Voilà bien un exemple du danger que présente le jeu fantaisiste des attributions trop faciles. Dans une lettre qu'il veut bien nous adresser, M. Emile Jacobsen regrette que nous n'ayons pas étudié l'hypothèse Jacob Cornelisz, mal défendue,



ÉCOLE DE JEAN MOSTAERT

SAINTE MADELEINE

(Collection Doria-Pamphili, à Rome)

Il vaudrait mieux oublier ces dissertations élastiques et rendre franchement à César ce qui appartient à César. Le doute ne semble plus permis ; et la raison conseille que dorénavant le nom de Jan Mostaert remplace partout l'appellation anonyme de maître d'Oultremont, sous laquelle on continue à cataloguer, à étiqueter tant de productions magnifiques.

Ces productions, on peut les diviser en deux catégories, dont chaque ensemble répond à deux périodes successives de la vie du maître. A la période de jeunesse répondent la majeure partie des compositions religieuses ; à l'âge mûr répondent la plupart des portraits. C'est là une classification chronologique d'ordre général, mais les renseignements que nous possédons suffisent à la justifier. Elle s'accorde d'ailleurs avec l'évolution même de la vision du maître. A Harlem, pendant toute sa jeunesse, il est resté sous l'influence des continuateurs immédiats d'Albert Van Ouwater et particulièrement de Geertgen tot Sint Jans, artistes traitant exclusivement le genre religieux.

Nous avons remarqué que Mostaert, au moment où il cherchait encore à fixer sa personnalité, avait copié le triptyque de la *Déposition* de Geertgen.

---

mal établie selon lui par M. A.-J. Wauters, qui a manqué de sérieux en l'abandonnant pour l'hypothèse Claeszoen. Mais nous n'avions pas à reprendre des dissertations qui ne contiennent aucun argument péremptoire.

D'autre part, nous savons que le polyptyque, disparu, de Saint Bavon lui fut commandé par les fabriciens de l'église cathédrale de Harlem en 1500, et que le triptyque de *la Passion* du musée de Bruxelles est, semble-t-il, du début du XVIe siècle. L'examen du *Saint Christophe* de l'ancienne collection du chevalier Egon von Oppolzer, à Insbrück (1), et qui est très probablement le tableau ou une réplique du tableau que cite Carel van Mander (2), tend à prouver qu'il est du même temps. Tous ces ouvrages ont été réalisés avant que le peintre n'atteignît la quarantaine. Il est vrai que les marguilliers de Hoorn lui commandent un polyptyque pour leur église en 1549, alors que l'artiste a soixante-quinze ans ; mais c'est là une exception, pensons-nous, et si ce tableau n'avait pas disparu, par la comparaison il nous serait peut-être donné de constater que les hautes qualités habituelles du maître y avaient considérablement baissé.

Il faut renoncer à l'espoir de retrouver un jour cette composition importante ; certains indices nous permettent de démontrer qu'elle ne survécut que quelques années à son auteur et fut détruite quatre années avant l'anéantissement d'une série de panneaux de Mostaert durant l'incendie de Harlem.

---

(1) Dispersée aux enchères publiques, galerie Helbing à Munich, le 3 décembre 1906. Le tableau de Jan Mostaert atteignit 2,700 marks, soit un peu moins de 3,400 francs.

(2) *Eene Sint Christoffel met een Landtschap, en is een groot stuck.*

Or, cette destruction doit être mise à l'actif du puritanisme officiel d'alors. La *Chronyck van de Stadt van Hoorn*, publiée en 1604, environ un tiers de siècle après les événements dont nous parlons, nous apprend que, en 1572, le nouveau gouverneur de la ville nommé par le prince d'Orange, Josua d'Alveringen, seigneur d'Hoffeegen, se mit d'accord avec le Conseil pour faire enlever à bref délai dans les temples les images et les autels, qui furent détruits par les gueux au mois de juin de cette année (1).

Il est évident que le polyptyque de Jan Mostaert aura subi le sort commun aux autres œuvres garnissant l'église ; seul un miracle aurait pu le sauver. Par bonheur on a conservé d'autres compositions religieuses importantes du maître d'Oultremont, notamment le curieux *Jugement dernier* avec donateurs du Musée de Copenhague, et le non moins intéressant autel à volets de la collection Otto Wesendonck, autrefois à Berlin, aujourd'hui à Bonn, et où le panneau central montre des donateurs agenouillés au premier plan d'un paysage dont le fond est également étoffé d'une scène du jugement dernier : des démons et des monstres, au bord d'une rivière sinueuse, poussent, au milieu d'un val, les damnés tout nus. Au-dessus, dans le ciel, tout comme dans l'œuvre précédente, Dieu le Père trône,

(1) P. 161-162.

entouré de saints et d'anges embouchant des trompettes, une de ces « apparitions » en somme dont Van Mander parle à propos de l'auto-portrait de Jan Mostaert. Le triptyque de la collection Wesendonck a été peint vers 1520, les donateurs sont des membres de la famille Van Alkemade ; les volets ont tout à fait l'aspect des deux volets de Bruxelles, ils se ressemblent jusque dans le détail des costumes et dans le caractère du site.

Quant à ses effigies, Jan Mostaert les peignit pour la plupart pendant ses séjours à la cour de Marguerite d'Autriche ; c'est ici qu'il développa la tendance psychologique de son talent, grâce aux commandes d'icones que lui firent la gouvernante, ses parents et les seigneurs de sa suite. Son plus ancien portrait cité est celui de Philibert de Savoye, deuxième mari de Marguerite, lequel n'est pas postérieur à l'année 1504, puisque « fait au vif », c'est-à-dire d'après nature, il a été brossé du vivant du prince ; ceux de Philippe le Beau étaient d'avant 1506 ; celui de Jean van Wassenaer date d'après 1516 ; le *Chevalier au Chapelet* est beaucoup plus récent, attendu qu'il est d'un art tout à fait supérieur, révélant la maîtrise absolue de Mostaert. Un de ses tout derniers ouvrages est encore un portrait, le sien propre, comme nous l'apprend van Mander.

M. Camille Benoit, s'en rapportant au témoignage de l'écrivain du *Schilderboeck*, se hasarde à vouloir identifier ce Chevalier au Chapelet avec



ÉCOLE DE JEAN MOSTAERT

Sainte Madeleine

(Academia, Venise)

Jan Mostaert lui-même, alors que M. Gustav Glück avait presque prévenu, dans un paragraphe motivé de son étude, la possibilité de pareille identification, qui selon nous est fort fragile, voire injustifiable. Van Mander nous apprend que Mostaert avait, à la fin de sa vie, peint son propre portrait ; nous avons dit, au premier chapitre de cette étude, que l'artiste s'était représenté presque de face dans un riche paysage, les mains jointes, tenant un chapelet ; dans le ciel, le Christ, comme au jour du jugement, écoute le peintre nu, prosterné devant lui, entre le démon tenant un registre où sont inscrits ses péchés et un ange intercédant pour lui.

M. Gustav Glück avait indiqué dans les apparitions qui agrémentent le portrait de Bruxelles des analogies avec la scène décrite par l'auteur du *Schilderboeck* ; mais M. Benoit, allant plus loin, croit retrouver dans notre image l'effigie même de Mostaert. Toutefois, M. Emile Jacobsen (1), tout en reconnaissant cette analogie, remarque que les scènes ne coïncident pas. Et il ajoute avec raison que le personnage représenté, dont la dévote attitude convient mal à un artiste, ne peut pas être Jan Mostaert, pour ce motif encore que ses armes sont un lion d'or à griffes d'azur sur champ de gueules,

(1) *Quelques maîtres des vieilles écoles néerlandaise et allemande à la Galerie de Bruxelles*. Deuxième article. *Gazette des Beaux-Arts*, 1907, pp. 55-68.

tandis que, suivant van Mander, les armes de la famille Mostaert étaient « trois épées d'or sur champ de gueules. »

Ce qu'on oublie, et qui est essentiel en l'occurrence, c'est l'âge du *Chevalier au Chapelet*; il a tout au plus quarante ans, alors que le portrait de Mostaert devait en avoir presque le double, s'il est vrai que, selon van Mander, son effigie était une de ses dernières créations. C'est un argument qui a son importance. En tout cas, les analogies qui existent entre ces deux portraits, l'un conservé, l'autre disparu, et d'un type si semblable, aident à renforcer, elles aussi, nos hypothèses, à les vérifier.

Le portrait de Bruxelles nous fournit l'exemplaire le plus magnifique de ces fonds animés où excellait le maître; ils sont une des caractéristiques de la personnalité de ce grand artiste dont, grâce à leur style pareil et à leur exécution, de nombreux portraits et tableaux religieux sont maintenant groupés, comme étant de la même origine, par beaucoup des critiques les plus autorisés, ralliés en général à la paternité Mostaert. Le décor chez lui — éléments d'architecture, étoffements de personnages — ne s'isole pas : il complète la physionomie, si l'on peut ainsi dire, de l'individu représenté. Tout pour le maître, le moindre accessoire, a son utilité; chaque chose joue son rôle et le tout constitue une œuvre d'une cohésion à laquelle peu d'artistes de tous les temps ont atteint.

M. Benoit s'arrête longuement à certains détails de ces architectures, détails où, avait déjà déclaré M. Glück, le peintre surpasse encore la science des Van Eyck, qu'ils embellissent le fond des portraits ou bien des tableaux religieux : « architectures toujours fort remarquables et abondantes, soit qu'elles s'emploient à encadrer immédiatement, à rehausser les figures importantes des premiers plans, soit qu'elles servent simplement à étoffer, à meubler les fonds de paysage, sous formes de « fabriques », de ruines, de châteaux forts ou de plaisance... »

Le critique français remarque ensuite combien lui tenait au cœur le motif de la Sibylle de Tibur montrant à l'empereur Auguste la Vierge et son fils apparus dans le ciel. Cet épisode miraculeux figure à l'arrière-plan dans le portrait du *Chevalier au Chapelet ;* dans le volet gauche du triptyque incomplet de Bruxelles ; dans un portrait de femme conservé dans la réserve du musée de Berlin, de qui le paysage, assure M. Glück, ressemble tant à celui du *Chevalier au Chapelet* précité ; dans un portrait du magasin de la Galerie de Copenhague. Dans l'*Adoration des Mages* d'Amsterdam, le motif de la Sibylle est utilisé seulement à titre décoratif, à l'ombre d'une niche du pilier qui surmonte la tête de la Vierge, alors qu'il occupe la place essentielle dans un tableau du Musée d'Anvers (1).

---

(1) N° 557 du catalogue de 1905 : *la Sibylle prédit la naissance du Christ à l'empereur Auguste.*

Quant au second des deux panneaux de Bruxelles, celui de droite, il nous montre, derrière la donatrice et son patron, la *Conversion de Saint Paul.* Dans le portrait d'homme de la Royal Institution de Liverpool, et qui serait le même personnage, plus jeune, qu'au n° 538 du Musée de Bruxelles, on aperçoit une autre apparition : celle du cerf blanc, portant la croix entre ses bois, devant lequel saint Hubert s'agenouille. Plus loin, il y a une scène de chasse. C'est bien là un motif pour un artiste auquel la vie à la Cour avait rendu familiers les riches spectacles cynégétiques. Certains critiques se demandent si ce tableau n'est pas celui cité par Van Mander, disparu à Harlem dans la seconde moitié du dix-huitième siècle : Un paysage avec saint Hubert, « où l'on peut constater à quel point le peintre avait étudié la nature », allusion au talent éprouvé avec lequel le maître interprétait les sites qu'il choisissait pour cadre à ses modèles aristocratiques. Il est possible que l'historiographe, mal renseigné, ou par manque d'intérêt, séduit surtout par ce sujet de chasse, aura négligé de nous dire que c'était là seulement le fond prestigieux d'un tableau dont la partie essentielle était un portrait.

Les œuvres de Jan Mostaert dont Van Mander fasse mention sont peu nombreuses ; ce sont presque uniquement des compositions religieuses. Voici la liste de ces dernières : une *Nativité,* un *Ecce homo,* un *Banquet des Dieux,* une *Descendance de sainte*



ATELIER DE JEAN MOSTAERT

Saint Christophe

(Collection Mayer van den Bergh, Anvers)

Anne, Abraham, Sara, Agar et Ismaël, un *Saint Christophe,* un *Saint Hubert.* Des documents d'archives subséquentes complètent quelque peu ce catalogue d'œuvres de caractère orthodoxe. La collection de Johan Chrisostomus De Backer, en son vivant doyen à Endhoven, vendue en 1662 à La Haye, comprenait deux ouvrages de Jan Mostaert : un *Bon pasteur*, adjugé 12 florins, et une *Descendance de sainte Anne*, adjugée 35 florins (1). Exactement un siècle plus tard — en 1763 — un panneau du vieux maître harlemois est en la possession d'un marchand d'œuvres d'art de Tournai, qui en réclame 15 louis d'or : « un tableau représentant un Christ, la Vierge, saint Jean et une Marie-Magdeleine au pied du crucifix, avec le fond de la ville de Jérusalem, fini dans la dernière perfection, peint par Mostaert. — La grandeur de 15 pouces, largeur 12 pouces » (2). Nous avons rappelé, d'autre part, qu'il exécuta, pour l'église cathédrale de sa ville, un polyptyque représentant des scènes de la vie de saint Bavon, et, pour l'église paroissiale de Hoorn, un polyptyque destiné à son maître-autel.

Nous avons exprimé plus haut les raisons qui permettent de considérer cette dernière création

---

(1) FR. D. O. OBBREEN : *Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis. 5e deel.*

(2) *Correspondance artistique du comte de Cobenzl*, publiée par ALEXANDRE PINCHART. 1er fascicule. *Recueil des Bulletins de la Commission royale d'Histoire.* 4e série. T. XI, pp. 217-218.

comme irrémédiablement perdue. La *Descendance de sainte Anne* de la collection De Backer n'était autre, sans doute, que celle de qui parle Van Mander. Le *Saint Christophe* dont il s'occupe est vraisemblablement un des deux tableaux appartenant aux collections Mayer Van den Bergh, d'Anvers, et Egon von Oppolzer, d'Insbruck, à moins que l'un ne soit une réplique de l'autre (1). Nous avons dit ce que nous pensions du *Saint Hubert.* Des autres tableaux on a perdu la trace, à l'exception, estiment certains, du *Ecce homo ;* il serait le même, supposent quelques auteurs, que celui figurant sur l'intérieur du volet droit du triptyque de la *Passion* au Musée de Bruxelles, *Passion* qui reste l'œuvre la plus belle du « maître d'Oultremont », et dont le donateur notamment, agenouillé au verso de ce volet droit, est si impérieusement de la même main qui exécuta

---

(1) Ce saint Christophe est un type emprunté pai Mostaert à son maître Geertgen tot Sint Jans ; il figure sur un des volets du triptyque de la *Vierge et l'Enfant* que possède de ce dernier le Musée d'Anvers (n°s 561-563), et cela dans la même attitude que lui a donnée le maître d'Oultremont : Le saint avec l'enfant Jésus sur les épaules traverse un fleuve en s'appuyant sur un bâton. Mais le groupe est représenté ici dans le sens inverse.

M. Friedländer (*Neues für Jan Mostaert* dans *Repertorium für Kunstwissenschaft,* 1905, p. 521) identifie le tableau de la collection anversoise avec l'œuvre de Mostaert, en se basant sur le témoignage de Van Mander disant qu'il s'agit d'un *groot stuck.* Or, le *Saint Christophe* de la galerie Mayer van den Bergh est de grand format, tandis que l'autre est fort petit.

le *Chevalier au Chapelet* et les autres donateurs, sous la protection des saints Pierre et Paul, figurant sur les deux panneaux de Bruxelles ayant encadré la composition centrale d'un triptyque.

Bien qu'il fasse un éloge enthousiaste du talent de paysagiste de Jan Mostaert, Van Mander ne signale de lui qu'un seul paysage, et encore est-ce un site exotique, donc imaginé : une vue, inachevée d'ailleurs, des Indes occidentales, avec des gens nus. Les portraits que cite Van Mander sont au nombre de trois : ceux de la comtesse Jacqueline de Bavière et de son époux, le seigneur de Borselen (1), et celui du peintre lui-même. Pourtant, selon l'auteur du *Schilderboeck*, Jan Mostaert a dû peindre à la Cour de Malines de nombreux portraits

---

(1) C'est en se basant sur une interprétation erronée de personnes que le docteur Waegen attribua à Mostaert les deux portraits du Musée d'Anvers (nos 263-264, collection van Ertborn) qui, contrairement à ce qu'il croyait, ne représentent pas du tout les deux époux peints par Jan Mostaert. C'est le pseudo-portrait de Jacqueline de Bavière surtout, comme le rappelle M. Georges Hulin de Loo dans son *Catalogue critique* de l'Exposition des Primitifs Flamands, qui servit à l'historien allemand de point de départ pour la fausse identification de l'œuvre du vieux maître harlemois. De là il avait conclu à la même attribution en ce qui concernait la *Deipara Virgo annoncée par les Prophètes et les Sibylles*, parce que le prétendu portrait de Jacqueline semble une variante d'une de ces Sibylles. Aujourd'hui ces morceaux, sauf le portrait du seigneur de Borselen, considéré comme d'un inconnu, ont été donnés avec raison à Ambrosius Benson, disciple de Gérard David.

de patriciens et aussi de patriciennes. Nous avons le signalement détaillé, conforme aux effigies du « maître d'Oultremont », de ceux de Philibert de Savoie qu'il exécuta avant 1504. Il en fit également deux de Philippe le Beau, frère de Marguerite d'Autriche.

Ces derniers portraits, disparus, qui montraient le mari de Jeanne de Castille sous des aspects différents, l'un couronne en tête, couvert de son armure d'apparat, l'autre en vêtement de ville, ont été burinés successivement par Corneille Visscher et Petrus de Jode. Ces graveurs flamands ont l'un et l'autre interprété la première de ces deux peintures avec une telle liberté que, sous l'emphase décorative propre à l'esthétique du XVIIe siècle, leur image ne rappelle plus du tout l'œuvre dont ils se sont servis et qu'ils n'ont fait que dénaturer dans leur fantaisiste transposition. Et de Jode fait regarder son héros vers la gauche, tandis que chez Visscher il regarde vers la droite...

Il y a plus de respect de la création originelle dans la planche, faite seulement par de Jode cette fois, d'après le portrait où Mostaert a représenté le frère de sa protectrice en atours moins guerriers, moins majestueux. La gravure de Petrus de Jode nous fournit bien un type des effigies si curieuses dues au « maître d'Oultremont ». Ici Philippe le Beau porte le chapeau de feutre mou; le bord relevé est maintenu à l'aide d'un bijou terminé par

une perle baroque, bijou que le graveur, faisant une concession à la mode du temps, aura substitué probablement à la médaille sainte coutumière, « enseigne » qu'on trouve dans la plupart des images psychologiques de l'artiste. Le gentilhomme a une chemisette de fine toile, plissée, à col droit brodé, tout à fait à la manière de celle que porte le Jan van Bronckhorst (1) de la collection Hainauer ; son buste est serré dans un pourpoint de drap sombre, et un manteau, dont on ne voit que l'ample bordure fourrée, recouvre ses épaules.

Le seigneur est tourné de trois quarts, vers notre droite, comme dans maintes des images du « maître d'Oultremont ». Il est vrai, le personnage n'a pas ici les mains posées sur un coussin, mais il est permis de supposer que le graveur les aura supprimées dans sa traduction. La parenté esthétique, les traits communs qui existent entre cet ouvrage — que l'on sait être une copie assez fidèle d'un tableau de Mostaert — et ceux groupés sous l'appellation du maître d'Oultremont sont une preuve de plus qu'il faut identifier celui-ci avec le célèbre peintre de Cour.

---

(1) Ce chevalier Josse van Bronckhorst portraicturé par le « maître d'Oultremont » était seigneur de Bleeswyck lez-Delft; il avait épousé Yde Ruybrocx. Selon les généalogies inédites de Goethals (section des manuscrits de la Bibliothèque Royale de Bruxelles), il est mentionné en 1535. Auparavant il fut maître des Comptes à La Haye ; après cette date il était établi à la Brielle.

Ces deux portraits si différents de Philippe le Beau, Mostaert les dut peindre avant 1506, le parent de Marguerite d'Autriche ayant succombé cette année-là, à l'âge de 28 ans. Nous avons remarqué aussi que son portrait de Philibert de Savoie, premier époux de la gouvernante des Pays-Bas, date d'avant 1504. D'autre part, Alexandre Pinchart fait ressortir que les comptes publiés de la princesse ne font plus mention de Mostaert après 1521, époque à laquelle il reçut la gratification considérable de *20 philippus* d'or pour le portrait de Philibert de Savoie qu'il avait offert à sa noble maîtresse. Ce portrait était donc sa propriété, et cela nous confirme dans notre idée qu'il constituait une réplique de celui qu'on lui avait commandé du vivant du prince. Cela explique encore l'existence de deux portraits au signalement pareil dans les collections inventoriées de Marguerite d'Autriche.

M. Gustav Glück, lui, croit que le portrait représentait un cadeau d'adieux que le peintre fit à sa maîtresse en prenant congé d'elle. Dans ce cas, les dix-huit années durant lesquelles Mostaert aurait occupé les fonctions de peintre de la Cour s'échelonneraient entre 1503 et 1521, au lieu de 1512 à 1530 — année où mourut Marguerite d'Autriche — comme on était généralement porté à le croire jusqu'ici. Parce que le nom de Jan Mostaert ne se rencontre qu'une seule fois dans les comptes de dépenses de la gouvernante parvenus jusqu'à nous



ATELIER DE JEAN MOSTAERT

Portrait d'une dame inconnue

(Ancienne collection Ed. Fétis, chez M. A. Lambeaux, à Bruxelles)

(comptes qui comportent les « exercices » de deux lustres, de 1521 à 1530), Alexandre Pinchart en infère que l'artiste n'était pas encore connu à la Cour; il ajoute que, du reste, Bernard van Orley était alors le peintre attitré de Marguerite. Quand il formulait ce sentiment, l'ancien archiviste du Royaume ignorait que l'artiste avait exécuté non pas seulement les portraits de l'époux de la gouvernante, mais aussi ceux de son frère. Et nous ne pensons point que ce sont là des commandes qu'on passait à des peintres sans notoriété ou étrangers à la Cour.

De Jan Mostaert aussi, ou plutôt d'un très habile disciple, doit être un portrait de dame de l'ancienne collection Edouard Fétis, ouvrage qui n'avait jamais été signalé et que M. Henri Hymans, dans son catalogue de la vente de cette collection si riche en tableaux gothiques des maîtres néerlandais (n° 122), inscrit au compte de l'école du peintre harlemois (1).

Par contre, de la propre main du maître d'Oultremont sont indiscutablement deux portraits de petites proportions, presque des miniatures, peu connus, et dont un seul a été analysé jusqu'à présent : celui de Philippe de Clèves et de la Marck, seigneur de Ravesteyn et de Wynendaele, ami de

(1) Nous avons décrit ce portrait dans la revue *Les Arts anciens de Flandre* (année 1909-1910, T. IV) où parut tout d'abord cette étude, de laquelle nous avons retranché les considérations d'ordre trop particulièrement analytique.

Maximilien d'Autriche, appartenant à la Galerie Royale de Peinture de Berlin. M. J. O. Kronig a décrit et reproduit ce portrait il y a quatre ans dans la *Zeitschrift für bildende Kunst*. Le gentilhomme, la tête vue de trois quarts, est debout, à mi-corps, le pouce de la main gauche passé dans sa ceinture ; la main droite est appuyée sur un bâton de commandement. Dans la chambre où il se trouve, le vantail d'une fenêtre est ouvert ; l'air baigne un pot où fleurissent des œillets, pot placé au milieu de la tablette de pierre de la baie. Sur un meuble, au fond, sont réunis des vases de métal ciselé. L'effigie de ce seigneur, qui porte le collier de la Toison d'or, est d'un coloris semblable à celui du portrait du sire de Wassenaere; elle date d'ailleurs de la même époque : en effet, elle a dû être peinte au début de la seconde décade du seizième siècle, puisque Philippe de Clèves, né vers 1459, semble avoir franchi là la cinquantaine.

L'autre portrait nous a été signalé par M. Fierens-Gevaert, qui l'a découvert dans la collection du comte Hierschel de Minerbi, à Belgirate. C'est la physionomie d'un seigneur plus jeune — il n'a pas dépassé la trentaine — en buste, tourné de trois quarts vers la droite, comme le précédent ; la physionomie, ouverte, est pensive et sympathique, et on y reconnaît la profonde observation psychologique si caractéristique dans les effigies du Maître d'Oultremont. Le dessin est doux mais net, et le

coloris chaud et éclatant. Le bonnet de feutre rouge, à l'Italienne, est pareil à celui qui coiffe certains héros de Memling et de Thierry Bouts; les cheveux sont châtains, les yeux bruns; les lèvres, d'un rose pâle, délicatement s'harmonisent avec la carnation ivoirine. Le col rabattu de la chemise est blanc, le petit nœud marron, la robe chaudron noir; le masque se découpe sur un fond vert très clair tirant sur le jaune.

Ce petit portrait ravissant proviendrait d'une ancienne famille établie à Basillé; c'est très probablement celui d'un de ces gentilshommes italiens assez nombreux qui vivaient en Flandres au XVe et au XVIe siècles; son costume rappelle d'ailleurs beaucoup celui du médailleur Niccolo Spinelli, comme nous le montre le portrait de Memling au Musée d'Anvers. Il est vraisemblable que Jan Mostaert aura rencontré son modèle à la Cour de Malines; mais à la manière cordiale, attentive avec laquelle il a reproduit ses traits ouverts et francs, il est permis de croire que le personnage était pour lui un ami. Et rien n'interdit de supposer que ce puisse être la tête du peintre vénitien Jacques de Barbaris avec lequel Jan Mostaert se lia sans doute chez la gouvernante des Pays-Bas et pour qui il est possible qu'il se soit pris d'affection...

Dans ses portraits, sans vouloir s'affranchir de la discipline esthétique « primitive », Jan Mostaert abandonne la vision nette jusqu'à la sécheresse et

souvent figée de ses prédécesseurs. Il le fait d'instinct, nullement soucieux de poser des principes, obéissant à un tempérament qui le pousse, bien qu'il ne s'en doute pas, à chercher une traduction de beauté inédite. Car en face de ses effigies on a l'immédiate impression qu'on se trouve devant un homme qui apporte du nouveau, qui n'appartient plus à la famille gothique, tout en étant issu d'elle, et qui n'est pas encore de la Renaissance, tout en l'annonçant.

Mostaert est par excellence l'artiste représentatif d'une époque : il est véritablement de son temps, ou plutôt, comme tous ceux qui sont foncièrement de leur temps, il le devance. Il abandonne l'exactitude rigoureuse et trop objective de ses prédécesseurs, il saisit ses héros selon leur attitude la plus simple, la plus réelle, et il ne complique pas non plus le décor où ils se meuvent, tout en l'animant pour en tirer le plus de signification possible. Son dessin est souple sans être encore ample ; sa forme est active et, trait tout à fait remarquable, elle s'enveloppe dans l'atmosphère où elle bouge. Cet homme aime ses modèles, les pénètre ; il associe l'expression de leur physique avec l'expression de leur psychique, justifiant cette opinion de Van Mander disant qu'il faisait « les portraits des seigneurs et des dames en maître qu'il était, et saisissant la ressemblance d'une façon si extraordinaire qu'on eût dit que les personnages peints par



GILLIS MOSTAERT

La Destruction de Sodome

(Musée Royal de Bruxelles)

lui vivaient » ; il aime la nature et est un des premiers à en surprendre le charme ému et obsédant, à nous communiquer le plaisir presque matériel qu'il a eu à la regarder longuement, à la scruter.

L'œuvre de Mostaert marque donc une étape dans l'évolution de la peinture, il est un tournant de l'histoire de l'art. Le maître reste malgré tout de sa race et de son pays, et en sa pensée la poésie et la réalité sont amies inséparables. Il ne songe pas une minute à se préoccuper des modes venues d'Italie. Ainsi, en son portrait du Musée de Bruxelles, le *Chevalier au Chapelet* est peint dans la pleine lumière d'un jour frais, sous un ciel bleu du Nord aux légers nuages, et non dans la chaude lumière de ce soleil méridional qui avait ébloui et dévoyé tant de ses contemporains (1). A-t-il échappé complètement à ces influences qui, en quelques années, devaient changer totalement la physionomie de l'art néerlandais ? On ne peut l'affirmer, car Carel Van Mander cite de lui un tableau représentant un *Banquet de Dieux,* « assemblée mise en grand émoi par l'arrivée de la Discorde tenant une pomme », sujet mythologique d'importation certes italienne.

Au cours de la seconde période de son activité, Mostaert a imprimé à son art une orientation nouvelle, attestée par une expression naturaliste

(1) G. Glück remarque (op. cit.): *Eine eigentumliche Mischung von Realismus und Phantastik beherscht dieses seltene Werk, und macht seinen ihm eigenen poetischen Zauber aus.*

plutôt que naturiste et qui se manifeste surtout dans la recherche du caractère, voire parfois de la caricature qui, dans son triptyque de *la Passion,* le mène, selon M. Camille Benoit, à « une trivialité poussée jusqu'au grotesque chez les gens de bas étage. » Et le même critique, s'arrêtant à ces signes particuliers, souligne « le mélange shakespearien — nous sommes déjà au XVI[e] siècle — du tragique et du comique, de la beauté et de la laideur », pour faire ressortir, « d'une part, la vigueur bien personnelle d'un esprit porté à renouveler d'une façon dramatique et saisissante, toute profane, les sujets religieux mille fois traités, et, d'autre part, la nature relevée de son milieu et la qualité de ses fréquentations. »

Toujours à propos du triptyque d'Oultremont, le savant conservateur du Louvre remarque que, « en dehors de la saisissante figure du donateur, tous les personnages des premiers plans, sauf le Christ, sont bien la représentation voulue d'êtres réels et contemporains de l'artiste. Même les deux patrons, ou plutôt les saints protecteurs, debout derrière ce donateur agenouillé, saint Bavon (1) et

(1) On sait que saint Bavon est le patron de la ville d'Harlem ; la vieille cathédrale gothique, maintenant affectée au culte protestant, était placée sous le vocable de ce saint. Or, la tour ogivale qui se dresse dans le coin de ville si délicatement, si authentiquement peint au fond du triptyque d'Oultremont (intérieur du volet droit), ressemble singulière-

sainte Catherine, sont encore des portraits seigneuriaux. C'est plus fort que lui : l'artiste revient toujours à sa nature première, à son don propre, qui le pousse au portrait, et au portrait des gens de qualité. »

Mostaert est avant tout un psychologue, qui subordonne tout à la vérité subjective, à la vie telle qu'il la voit et la devine, à travers l'humanité et le paysage. Et cela se vérifie particulièrement quand on examine les quelques « personnages grotesques ou repoussants, de basse extraction ou d'aspect vil, qui figurent dans toutes les scènes du triptyque, tel le bourreau... ». A ce propos, M. Camille Benoit signale que leur présence concorde de manière frappante avec ce passage de Van Mander s'occupant de Jan Mostaert et dont nous avons tiré argument en des pages précédentes : « Chez son petit-fils, écoutête à Haarlem, il y a d'abord un assez grand morceau en hauteur, un *Ecce homo*. Dans cette œuvre sont introduits plusieurs portraits, exécutés de mémoire et d'après nature, entre autres un sergent du nom de Pierre Muys, qui était bien connu dans ce temps-là pour sa figure grotesque et sa tête couverte d'emplâtres. C'est lui qui tient le Christ. » Et l'écrivain français ne peut s'empêcher

---

ment à la tour bien connue de l'église principale de la cité natale du peintre. C'est dans cette église qu'avaient une chapelle les chevaliers van Adrichem, dont les armoiries figurent sur le panneau central du triptyque de la *Passion*.

de penser, à la lecture de cette citation, qu'il y avait là comme un développement et le perfectionnement des deux scènes formant les faces intérieures des volets du triptyque de *la Passion*.

Quand on regarde les tableaux de Jan Mostaert, une impression générale, immédiate se dégage, s'impose : On se trouve devant l'œuvre d'un homme extrêmement convaincu, qui sait ce qu'il veut, qui le démontre en répudiant les expressions compliquées. Il ordonne ses compositions, établit ses effigies selon des lois inflexibles et cependant sans obéir à des règles préméditées, bien que chaque partie, chaque élément animé ou pittoresque ait son rôle, destiné à faire valoir ou à adoucir la partie, l'élément voisins. Vision donc extrêmement équilibrée et harmonieuse, même dans ses audaces très réalistes.

Après avoir étudié les œuvres groupées autour du nom de Jan Mostaert et établi de judicieux et méticuleux rapprochements avec les renseignements fournis par Carel Van Mander, M. Benoit n'en a trouvé aucun qui fût en contradiction ou en désaccord avec les données produites par le « maître d'Oultremont ». Et il constate combien sont faites pour frapper, outre les points de contact psychologiques, outre les concordances morales, les nombreuses coïncidences matérielles que nous avons étudiées à notre tour, et auxquelles nous en avons ajouté d'autres, fruit de nos propres explorations.

Les arguments que nous avons rassemblés et qui viennent grossir le faisceau de ceux déjà réunis par les éminents critiques ralliés à la paternité Mostaert confirment nettement, pensons-nous, les hypothèses que nous avions reprises au début de cette étude, afin de les renforcer et de les mener vers une déduction fatale, vers une solution à laquelle, il est permis de le croire, plus rien ne s'oppose : C'est que Jan Mostaert et le peintre de l'autel d'Oultremont ne font qu'une seule et même personne, comme le déclare l'avis si autorisé de M. Friedländer (1).

Certes, il est possible qu'il ne soit pas l'auteur de *tous* les ouvrages où l'on retrouve des traits de cette personnalité et parmi lesquels il en est qui révèlent des faiblesses assez inattendues chez l'homme de génie auquel nous devons le *Chevalier au Chapelet* et le tryptique de *la Passion*. Dans ce cas on peut sagement se ranger à l'avis de M. E. Jacobsen quand il dit, avec M. G. Hulin, de la longue série de tableaux mis au compte du maître d'Oultremont — « fussent-ils même d'un groupe apparenté et de la même école — que peut-être y distinguera-t-on un jour deux ou encore plusieurs mains. » Un artiste prestigieux comme Mostaert aura vraisemblablement fait souche esthétique, et il est possible que les tableaux les moins parfaits de

(1) Article cité.

la série qu'on lui donne aient été exécutés par des disciples qui se seront plus ou moins bien assimilé sa manière.

Ainsi, pour nous, le grand *Saint Christophe* de la galerie Mayer van den Bergh est plutôt l'œuvre d'un disciple que du maître. Bien que dans cette composition admirable — qui a été découverte jadis par le défunt collectionneur anversois aux environs d'Harlem — on remarque un indéniable air de parenté avec les productions du vieux Jan, la coloration en est trop pâle pour qu'elle puisse être de la main même de Mostaert, dont la palette est beaucoup plus vive; ici tout est en tons rompus; mais l'atmosphère est pareille à celle qui prête un charme si profond aux créations du maître, et la tête du personnage sacré est traitée selon cette pénétration physique et morale intense, individuelle qui distingue les ouvrages originaux du génial artiste harlemois. Dans la tunique du héros, le noir bleu de l'étoffe et la doublure et les revers roses sont des nuances empruntées par l'élève au maître, tout comme cette lumière rougeâtre qui inonde les chairs.

D'après M. Jacobsen onze tableaux seraient indiscutablement d'un même maître Ce maître, pour sa part, il ne le précise pas, car il estime la question insuffisamment mûre pour oser lui donner une solution, bien qu'il ne trouve à opposer à Jan Mostaert — tout en se montrant incrédule à l'une ou l'autre des deux propositions — qu'un seul



GILLIS MOSTAERT

MAI. D'après la série des *Mois*, gravée par Jules Goltzius.

(Cabinet des Estampes de Bruxelles)

compétiteur sérieux, ce Jacobus Cornélisz d'Amsterdam, dont M. A.-J. Wauters s'était fait jadis le champion éphémère. Ces onze œuvres se dénombrent en sept portraits et quatre compositions religieuses, la plupart déjà analysés ici. Les portraits sont : les deux effigies de Berlin, la première, masculine, au Musée, la seconde, féminine, à la réserve de ce Musée ; le *Joost Van Bronckhorst* de la collection Hainauer ; l'inconnu de la Royal Institution de Liverpool ; un autre portrait d'inconnu vendu avec la collection Hoech en 1892 ; le *Chevalier au Chapelet*, du Musée de Bruxelles, et le *Jan van Wassenaer* du Musée du Louvre. Les autres morceaux sont : *l'Adoration des Mages* du Musée d'Amsterdam ; les deux volets avec donateurs et saints, et le triptyque de *La Passion*, du Musée de Bruxelles.

M. Emile Jacobsen, lui aussi, s'est préoccupé avec beaucoup d'assurance du point de savoir qui peut être l'auteur de toutes ces remarquables peintures. Il a abordé successivement les deux hypothèses ; celle tout d'abord concernant Mostaert, « séduisante ; bien des choses la rendent plausible et l'on n'y renoncera que difficilement. » Ayant pesé ensuite les motifs sur lesquels s'appuie la proposition Glück, il reconnaît que, « pris dans leur ensemble, ils lui donnent une certaine vraisemblance ; et pourtant elle ne peut guère soutenir un plus long examen. Il faut avouer qu'il lui manque la base

scientifique qu'auraient pu donner un examen comparatif des styles ou encore des documents authentiques. »

Puis il passe en revue les considérations qui parlent en faveur de Jacobus Cornélisz, notamment la caractérisation des types des personnages secondaires, maintes des couleurs employées, l'identité de certains plis de draperies (1), les larmes perlées, les cheveux en spirales, les initiales (nous avons vu l'importance relative qu'il sied de leur accorder), les sculptures fantaisistes ornant l'architecture déjà Renaissance, toutes choses qui s'observent également, à des degrés divers, dans les œuvres reconnues de l'artiste originaire du Waterlandt.

Par contre, son impartialité lui fait énumérer les objections qu'on peut opposer à cette attribution : qu'aucune œuvre ne porte la marque ou le monogramme de Cornélisz, que la particularité aussi générale des curieux gants usagés n'a été constatée dans une seule œuvre authentiquée du même Jacobus Cornélisz ; enfin, que le groupe entier des productions qui nous occupe, « malgré de remarquables analogies de style dans le détail, offre dans son ensemble un cachet qui s'écarte quelque peu des œuvres reconnues de Cornélisz. » Et il est douteux, selon notre écrivain, « que le renvoi à un moment déterminé de la jeunesse du

(1) Van Mander.

peintre suffise à expliquer le fait. » En conclusion, M. Jacobsen avoue avoir des doutes très fondés tant sur l'hypothèse Cornélisz que sur l'hypothèse Mostaert. Et il propose de chercher ailleurs, en se contentant de déclarer, ce qu'on savait depuis longtemps déjà, et ce qui ressort d'un examen superficiel de la série, « qu'elle est l'œuvre d'un maître hollandais — l'auteur a voulu dire néerlandais — qui doit avoir vécu au commencement du XVIe siècle. »

Cette critique expectante est d'une prudence peut-être exagérée. Les éléments de la cause que nous venons de défendre nous paraissent assez probants pour permettre de se prononcer en toute équité. M. Jacobsen a tort de craindre que « l'hypothèse Mostaert menace de devenir un dogme. » Cette hypothèse conduit à la vérité et, personnellement, nous sommes convaincu que des découvertes, des contributions ultérieures ne feraient que confirmer la logique solution à laquelle ce long voyage à travers une noble et émouvante carrière nous a, insensiblement, naturellement conduit. D'ailleurs, après avoir lu notre travail, M. Jacobsen nous écrit que l'ensemble des arguments réunis pas nous donne beaucoup de poids à l'hypothèse Jean Mostaert. Nous pouvons donc nous enorgueillir d'avoir à moitié converti l'éminent critique allemand.

L'intéressante étude de M. Jacobsen a eu tout au moins l'heureux résultat de nous donner la meil-

leure analyse esthétique des ouvrages du maître du triptyque d'Oultremont. Lui seul, jusqu'à présent, en a défini les caractères principaux, en a dégagé les traits familiaux essentiels. La commune origine des panneaux est attestée, « d'abord, par les gants mollement plissés, de couleur blanche tirant sur le mauve, ou d'un blanc sale, pour les faire paraître usagés sans doute : on les rencontre très souvent, portés par toutes sortes de personnes, aussi bien sur les tableaux religieux que sur les portraits. » Quant à la concordance des trois panneaux de Bruxelles (nous ne parlons pas ici pour l'instant du triptyque de *la Passion*), elle « est certainement très grande. Elle s'accuse dans le ton du coloris, dans le choix et l'arrangement des détails, dans les petits groupes de figures apparentées du milieu et du fond, et surtout dans la disposition et le ton des magnifiques paysages du fond. De même certaines particularités s'y répètent : le même chien svelte, couché sur le devant du n° 538 (le *Chevalier au Chapelet*), se retrouve dans la même position en S, bien qu'en sens inverse, sur un des volets. »

L'écrivain note encore que « la différence des sujets entre les trois tableaux et le triptyque d'Oultremont, là où tout est paix, ici drame et passion, est si grande que la concordance du style n'est pas immédiatement apparente. Le choix des couleurs, toutes semblables, les détails parfois identiques, l'arrangement analogue du paysage, la ressemblance



GILLIS MOSTAERT

La Fuite en Egypte

(Musée de Stockholm)

typique du donateur du triptyque avec le donateur de l'un des volets, enfin les curieux gants en question qu'on voit deux fois sur le retable et une fois encore sur le portrait témoignent néanmoins suffisamment en faveur de la commune origine de ces œuvres. — Le dessin présente une sûreté et une pénétration telles qu'on dirait que l'artiste a buriné longtemps un dur métal avec des instruments tranchants (1). Le talent de rendre la matière comme par magie atteint chez le maître son maximum... Le coloris est saisissant dans la variété. Les couleurs, non rompues, montrent la plus grande intensité de lumière. Un vif écarlate me semble être la teinte dominante. A côté ressort vigoureusement un vert perruche, auquel s'associent un brillant gris d'acier, beaucoup de brun jaune et d'orange, un blanc tirant sur le bleu, et un noir profond. Le bleu n'apparaît guère. Cette précieuse couleur, le peintre se l'est réservée pour la Mère de Dieu, et pour le Christ portant sa croix. Toutes les parties de nu apparaissent comme inondées de lumière rougeâtre... Etrange est l'effet obtenu sur le panneau central (du triptyque), là où le linceul, descendant des genoux de Marie, étend ses ondulations bleuâtres sur tout le premier plan. La facture du drap est

(1) Par la précision des lignes le Maître d'Oultremont se rapproche de Lucas de Leyde, qui est peut-être, en ce qui concerne le portrait, son plus proche parent esthétique.

remarquable : chaque pli, le plus profond comme le plus léger, est modelé avec la même précision ; toute la logique du plissé s'étale devant vous (1). Dans les scènes, les effets de perspective sont rares. Elles sont en surface, et apparaissent, par suite, chargées de figures. Le maître a montré dans d'autres tableaux qu'il entend parfaitement la perspective ; ici, la scène avait pour lui une telle importance qu'il voudrait tout rapprocher le plus possible du spectateur. La caractéristique des figures y est poussée à l'extrême ; l'expression juste, et vivement

(1) Un des arguments réunis par M. A.-J. Wauters en faveur de l'hypothèse Jacob Cornelisz était un passage de la vie du peintre d'Amsterdam pris dans Carel Van Mander. Celui-ci dit, en effet, qu'on conservait dans la vieille église de cette ville une remarquable *Descente de Croix* de maître où l'on voyait notamment «Une Madeleine agenouillée près d'un linceul posé à terre, avec de nombreux plis et cassures, le tout d'après nature, selon la coutume constante adoptée par l'artiste pour ses draperies. » M. Emile Jacobsen remarque combien la brève description de Van Mander s'accorde avec le triptyque du maître d'Oultremont. Il reconnaît que l'on voit des Madeleines agenouillées sur bien des *Descentes de Croix*, mais constate que le linceul, auquel l'artiste a donné un relief si minutieux, est précisément ce qui frappe le plus au premier coup d'œil. Il ajoute qu'on ne trouvera guère un second tableau d'autel où un linceul aussi artistiquement exécuté, avec ses « nombreux plis et cassures », s'étende de cette façon sur tout l'avant-plan, si ce n'est *l'Adoration de l'Enfant Jésus* à la Galerie de Naples, « chef-d'œuvre reconnu de Jacob Cornelisz, où le manteau de la Vierge et le linge sur lequel repose l'Enfant Jésus ont une grande analogie avec le linceul en question. »

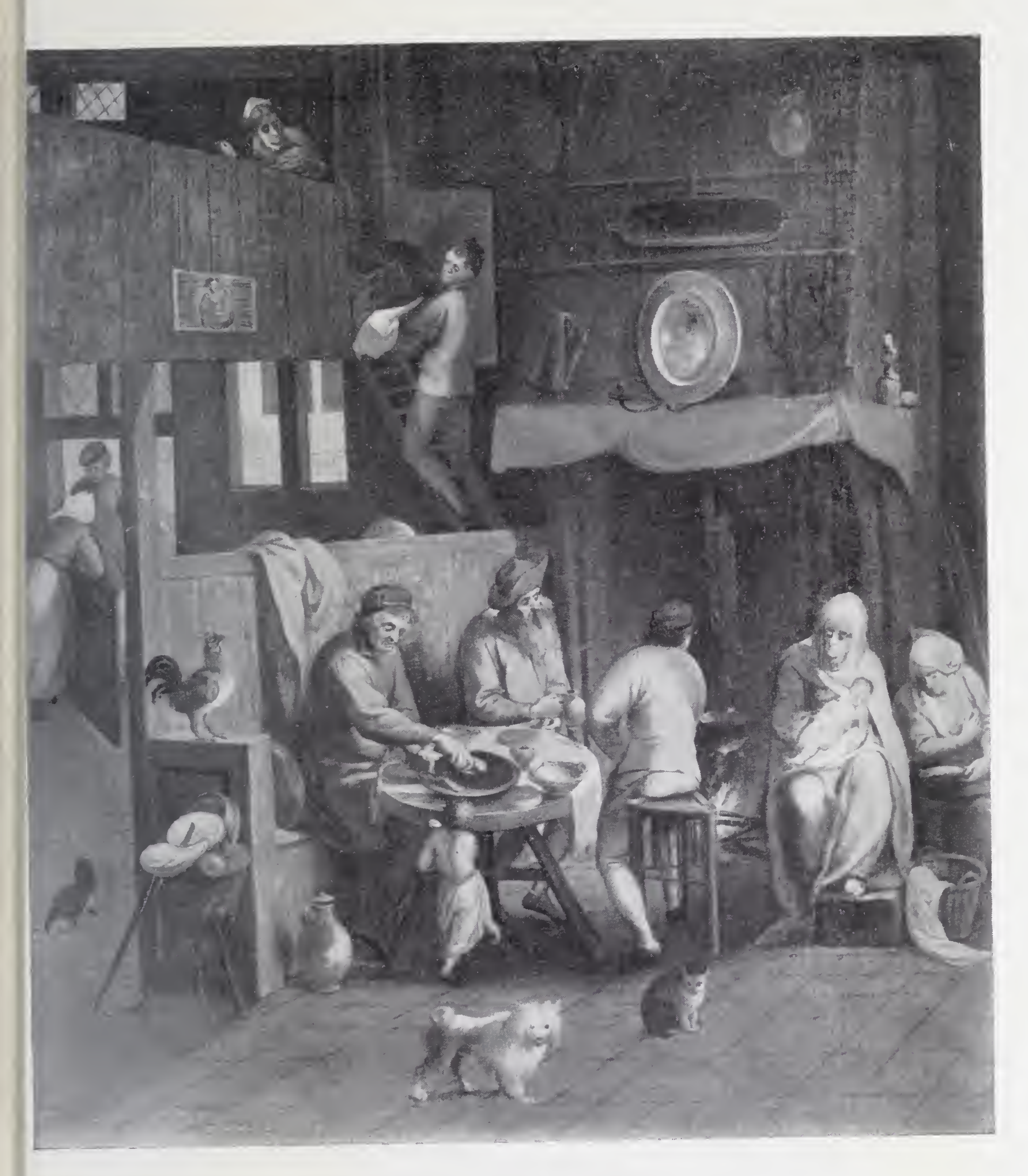
accentuée... L'émotion apparaît comme figée. Il semble qu'une couche de glace transparente entoure les visages, nettement modelés. »

Il a été maintes fois question, en ces pages, de Gérard David, lui aussi issu de l'école primitive de Harlem. Or, certains morceaux secondaires, qu'on serait tenté de mettre à son actif, pourraient fort bien avoir été peints par des disciples de Jan Mostaert. Nous visons surtout quelques tableaux figurant la sainte Marie-Madeleine ; son type est apparenté au type de certaines Vierges tenant l'enfant Jésus, et que celui appelé par nous l'oncle esthétique de Mostaert a souvent traité dans la quatrième et dernière période de son activité. Ce type initial de la Madone, le peintre de Marguerite d'Autriche le rappelle dans son *Adoration des Mages* du Musée d'Amsterdam ; la Madone en question, qui a l'Enfant nu sur ses genoux, est une petite cousine des Madones déjà mondaines du maître né à Oudewater. Mais les continuateurs de Mostaert, dont la vision s'est fort amollie au contact de la renaissance italienne, en reprenant inconsciemment un type de David à travers la conception de l'artiste de Harlem, en le transposant, en lui prêtant une autre personnalité, ont enchéri sur la grâce maniérée, peu orthodoxe et excessivement aimable des héroïnes qui distinguent les ouvrages de la décadence de cet homme de génie qui interpréta si profondément, si âprement *le Jugement de Cambyse*.

Si nous attribuons à ces anonymes quelques-unes de ces *Madeleines*, où d'autres verraient les productions de Gérard David devenu vieux, c'est à cause des analogies incontestables qu'elles offrent, quant au coloris, avec les créations de Jan Mostaert. On y retrouve dans les tissus des tons imités de ces verts chauds, de ces rouges cramoisis qui appartiennent au peintre de la Cour de Malines. Et cette analogie, assez lointaine, mais évidente, nous a surtout frappé dans un tableau de Venise, autrefois catalogué à tort sous le nom de Van Orley (1). Et puis on y remarque aussi, réminiscence d'un « geste » propre à beaucoup de personnages du « maître d'Oultremont », cette façon démonstrative de mettre le pouce de la main en évidence. Ce sont quelques traits de ressemblance qui nous ont arrêté ; ils suffisent à justifier notre hypothèse quant à l'influence de Jan Mostaert dans l'exécution d'une série de ces Madeleines, qui ne sont que des Madones séparées de leur divin mioche, et dotées des attributs nécessaires au nouveau symbole dont on désirait revêtir l'héroïne dénaturée.

L'on peut se rendre compte de la transformation de ce type en comparant, par exemple, la *Madone et l'Enfant* de Gérard David au Musée de Bruxelles, et — sans parler du tableau presque pareil que nous signalions à l'Académie de Venise — la *Ma-*

(1) N° 187 Catalogue de 1904.



GILLIS MOSTAERT

La Sainte Famille chez des paysans

(Musée National hongrois à Budapest)

deleine de la collection du prince Doria, à Rome (1). Certes, d'autres artistes des derniers temps de l'école néerlandaise ont utilisé le même motif. Nous songeons notamment à cette *Sainte Marie-Madeleine au Désert* de l'ancienne collection Somzée, vue à l'Exposition des Primitifs de Bruges en 1902, mais dont la présentation et la facture sont toutes différentes de ce que nous montrent les ouvrages où peut s'être manifestée l'action esthétique distante de Jan Mostaert. Ce dernier panneau, d'ailleurs, est du pseudo-Mostaert de Waagen, du « principal » pseudo-Mostaert de Waagen, comme le remarque

(1) *Exposition des Primitifs Flamands,* n° 188.

Dans une lettre que nous a fait l'honneur de nous adresser M. Max J. Friedländer au sujet de notre étude — qu'il veut bien appeler un *sehr wertvollen arbeit* — l'éminent conservateur du Musée royal de Berlin assure que les deux *Madeleines* de Venise et de Rome n'ont rien à voir avec Mostaert. Toutes deux, remarque-t-il, s'inspirent d'un prototype créé par le « Maître des Demi-Figures de Femmes »; la première est, selon lui, d'A. Benson, la seconde d'Isenbrant. Mais celle-ci ne doit pas être si étrangère qu'on le suppose à l'action de Jan Mostaert ; en effet, la toute dernière édition du Catalogue de la Galerie Doria (1910) affirme que naguère le panneau portait la signature du vieux maître d'Harlem, signature aujourd'hui complètement effacée : *Sino a non molto anni or sono il dipinto conservava traccia della segnatura del Mostert.* Ajoutons qu'un autre critique éminent, M. von Frimmel, estime que dans la série des ouvrages mis au compte de l'énigmatique « maître des demi-figures de femmes » il faudrait voir plusieurs mains: celle de Jan Mostaert en serait une. Des répliques de ces *Madeleines* se trouvent chez M. Gans à Francfort, chez M. Van Gelder à Uccle, chez M. Bosch à Madrid.

caustiquement M. Georges Hulin de Loo, et par conséquent on est autorisé à la mettre à l'actif d'Adrien Ysenbrant (1), comme on peut mettre à l'actif de ses élèves les exemplaires moins intéressants, moins originaux encore de cette série assez étendue.

Sans excès d'optimisme, sans passer pour un audacieux, on peut dire que Jan Mostaert n'est plus le « maître masqué » de naguère, selon l'expression d'un de ses plus perspicaces biographes. Ceux qui s'obstinent à refuser de voir en lui l'auteur de *la Passion* et des nombreuses œuvres sorties de l'atelier de celui qui exécuta cet incomparable tableau d'autel font montre d'une prudence inexplicable et d'une hésitation injustifiée. Nous avons réuni assez de clairs éléments, pensons-nous, pour pouvoir désormais les convaincre et les rallier à l'avis autorisé des éminents historiens que nous avons souvent cités ici. Avec M. Benoit on peut décidément saluer en Jan Mostaert un des hommes « les plus représentatifs de la vraie et saine Renaissance néerlandaise. Ame ardente et fière, à la fois fidèle aux traditions et toute éprise de nouveauté, esprit vigoureux, indépendant, ouvert à l'extraordinaire mouvement d'idées d'un temps qui mordit avidement au fruit de l'arbre de la science, qu'elle fût du

(1) W. H. James Weale : *L'Art dans les Pays-Bas*. Préface du Catalogue de l'Exposition des Primitifs flamands, Bruges 1902.

bien ou du mal, il n'abdiqua pas devant les idoles italiennes, si mal adorées par ses compatriotes. Comme Jérôme Bosch et Breughel le Vieux, il sut rester lui-même. C'est un titre de gloire qui n'est pas commun, et qui, ajouté à tous ses autres mérites, nous autorise à le placer très haut parmi ses contemporains. »

IV

Les frères Gilles et François Mostaert. Décès prématuré de celui-ci ; sa réputation de paysagiste. La carrière de Gilles, « peintre de clairs de lune ». Ses œuvres signées ou monogrammées conservées dans les musées d'Europe. Influence considérable de l'esthétique italienne. Peinture de genre et peinture religieuse. Sentiment réaliste. — Un groupe de Michel Mostaert. — Etat actuel de la question des Mostaert.

Au prix de combien de peine, de patience nous sommes parvenu à dégager de l'ombre qui les enveloppait la personnalité et l'œuvre du vieux Jan Mostaert !... Il est tout aussi difficile de mettre en lumière l'art de ses petits-neveux. Le Temps, qui sert si merveilleusement la gloire de certains hommes, semble ici avoir tout tenté pour plonger dans l'oubli les noms de François et de Gilles. Leurs ouvrages, à très peu d'exceptions près, sont inconnus, et pourtant les anciens biographes citent avec admiration des listes nombreuses de leurs tableaux, témoignant ainsi de la grande activité, de la réputation universelle dont les deux frères jouissaient parmi leurs contemporains.

Si de Gilles Mostaert nous connaissons plusieurs compositions signées ou monogrammées, le même avantage ne s'offre pas au critique pour l'étude de l'œuvre de François. On peut rendre au premier, à



GILLIS MOSTAERT

Le Jeu de la Passion

(Musée d'Anvers)

celui que nous appellerions volontiers l'aîné, certains morceaux, grâce à la méthode de comparaison. Cette identification pour le cadet ne peut se faire qu'en se basant sur des tableaux que l'on considère comme étant de sa main, que la tradition met à son actif, mais de l'origine desquels on n'est pas toujours sûr.

Bien que François soit mort à vingt-six ans, on sait qu'il exécuta, en sa courte mais laborieuse existence, une quantité assez considérable de travaux. Van Mander nous apprend que ces travaux avaient rendu fameux le jeune artiste, qui passait pour un paysagiste distingué : *Meester in seer fraey landschappen.* Le vieil écrivain indique encore qu'il fit son apprentissage chez Henri met de Bles, sans nous dire s'il séjourna au pays mosan, ou s'il reçut les leçons du maître wallon à Anvers, où il est évident que Bles ait demeuré, comme le constatait naguère encore M. A.-J. Wauters dans son catalogue du Musée de Bruxelles (1).

On semble d'accord pour admettre que François est l'auteur du tableau : *Agar, Ismaël et l'Ange,* conservé au Musée impérial du Belvédère, à Vienne (2). Tout au moins est-il un des auteurs, car il est permis de se ranger à l'avis du docteur Th. von Frimmel, qui croit que le paysage, le décor

(1) Additions et corrections, p. 275.
(2) N° 1039.

est de François, tandis que les figures auraient été peintes par son frère (1). Cette hypothèse est basée sur ce fait que la division s'impose par la non-identité de la facture : Le site et les personnages trahissent deux mains différentes. Puisque la paternité Mostaert ne fait aucun doute, rien de plus simple que de partager entre les deux jumeaux la réalisation de ce panneau remarquable (2), où l'on voit l'Ange montrant à Agar la fontaine surgissant du rocher.

C'est Mechel, l'ancien conservateur du Musée Impérial, qui inscrivit jadis l'ouvrage au compte de François Mostaert. Le plus grand crédit continue à être accordé aux opinions de ce savant qui, en l'occurrence, a pu se tromper quant au prénom, qu'il aura insuffisamment vérifié ; mais le nom lui-même a dû lui être révélé par des documents péremptoires, par des points de comparaison que nous ne connaissons plus, ou que nous ne connaissons pas encore (3).

Si, comme tout autorise à le croire, le tableau de Vienne est, sauf l'étoffage, de François, il ne

(1) Carel Van Mander nous dit que François, surtout réputé comme paysagiste, commença par peindre ses propres personnages, mais que dans la suite il en confia l'exécution à d'autres (Folio 261).

(2) *Von den Niederländern in der Kaiserlichen Gemaldesammlung.* — Dans les *Kleine Galeriestudien, Neue Folge.* Deuxième fascic. 1898.

(3) Id.

faut pas hésiter à lui rendre un autre morceau à sujet biblique, admiré en 1907 à l'Exposition d'art dinantais : *Elie au désert*, porté au catalogue comme étant de Bles (1). Le rédacteur de ce catalogue a raison de dire de l'œuvre : « Paysage à l'huile. » En effet, les personnages sont ici moins qu'anecdotiques. Le prophète, assis près d'un ange, à l'ombre d'un haut hêtre, ne fait qu'une petite tache rouge au centre du panneau.

On a toujours mis au compte de François Mostaert deux autres petits tableaux, circulaires, du Musée de Vienne, représentant : le premier un paysage montagneux, coupé par une rivière et où se dresse une ville dans le lointain ; l'autre, un paysage avec eau où, au clair de lune, des pêcheurs tirent leurs filets sur la rive (2). Mais M. Th. von Frimmel

---

(1) Nº 464. Collection de Mme Hector Henry, à Blanmont. Ce tableau a été commenté, il y a quarante ans, par Alfred Michiels, dans une étude sur le Paysage flamand des XVIe et XVIIe siècles, que publia *La Gazette des Beaux-Arts* (année 1870). L'éminent critique d'art le considérait alors comme une création de Henri met de Bles, se basant sur un monogramme qu'il a cru y lire — il le dit d'ailleurs très imprécis — associant prétendûment un A et un B. Selon Michiels, l'A signifierait Arrigo, forme italienne du prénom Henri. Cette explication nous semble un peu forcée de la part de cet écrivain, qui commence son étude en question par ces paroles extrêmement justes : « Le paysage flamand, et par suite le paysage moderne, a eu pour berceau la vallée de la Meuse », p. 170.

(2) F. Jos. Van den Branden : *Geschiedenis der antwerpsche Schilderschool*, p. 302.

s'inscrit en faux contre cette attribution donnée jadis par Mechel, pour la raison, notamment, que la facture de ces deux cadres n'est pas du même artiste qui brossa le paysage où paraissent *Agar et l'Ange* (1). Il est donc tenté de les donner à l'autre jumeau, s'appuyant au surplus sur le témoignage de l'Inventaire de Prague, qui signale, en 1621, un petit paysage lunaire de Gillis Mostaert (2). Mais cette coïncidence ne suffit pas, selon nous, pour résoudre ainsi la question.

Où l'on demeure absolument d'accord, c'est quand il est déclaré que Gillis excella dans la peinture des effets lunaires. Le même inventaire de l'ancienne galerie bohémienne ne signale-t-il pas encore, à côté d'un incendie *(Eine Feuerbrunst)*, un autre effet de nuit : *Ein Nachtstuck, brennend ?* Les vieux documents signalent fréquemment du maître des ouvrages de ce genre. L'archiduc Ernest d'Autriche en possédait deux, qu'il avait directement achetés à l'artiste, trois ans avant la mort de ce dernier et trois semaines avant son propre décès à lui, survenu, comme on sait, pendant la nuit du 20 au 21 février 1595, œuvres qui doivent, selon M. H. Hymans, se trouver à Vienne, où fut envoyée dans la suite la collection du frère de l'empereur. Car

(1) *Op. cit.*

(2) *Inventar der Prager Kunstkammer von 1621.* Publié par A. von Preger. Cité par von Frimmel.

voici ce que nous apprend le Dr Coremans dans son étude : *L'archiduc Ernest, sa cour et ses dépenses*, 1593-1595 (1) : « Je paye, le 1er Février 1595, à Mostaert, peintre à Anvers, *Clair de lune* et *Lueurs de feu*, fl. 98.8. » Dans la description de la « Librairie et collections d'objets précieux, d'armures et de tableaux de l'archiduc Ernest », les deux tableaux sont signalés de la manière suivante : *Paysage éclairé par la lune*, *Paysage éclairé par un incendie* (2). D'autre part, M. von Frimmel nous apprend qu'un incendie se trouvait dans la collection de l'archiduc Léopold-Guillaume : *Eine Feuerbrunst*, nº 459.

Si les princes autrichiens gouvernant nos provinces recherchaient les ouvrages de Gillis Mostaert, il n'était pas moins en faveur après des collectionneurs moins huppés. Vanden Branden publie la liste des productions que possédait de lui un des principaux amateurs du commencement du XVIIe siècle, Philips de Valckenisse. Lorsque ce mécène mourut, le 3 mars 1614, il pendait dans sa maison de la Minderbroedersstraat, à Anvers, une cinquantaine de cadres de cet artiste si apte à peindre « des vues de rivières au clair de lune, des vues de villes avec des bâtiments incendiés au-dessus desquels, à la façon de son maître Jan Mandyn, il laissait les

(1) *Bulletins de la Commission royale d'histoire*. Première série. T. XII. Publié d'après les comptes de Blaise Hütter, secrétaire intime et premier valet de chambre du prince, p. 120.

(2) *Ibidem*, p. 144.

flammes répandre leurs lueurs fantômales. » Là encore, parmi tant d'autres panneaux, il y avait « trois petits incendies, — un effet de lune avec paysage, une pêcherie au clair de lune, — un paysage au clair de lune, — un paysage au clair de lune, sur toile, — une nuit de Noël » (1).

Tout ceci est évidemment susceptible de faire prendre en sérieuse considération l'hypothèse de M. von Frimmel. L'on peut même renforcer celle-ci en remarquant ici certaine préférence qu'avait Gillis Mostaert pour les panneaux de forme ronde : la collection Valckenisse comprenait quatre peintures dans des cadres circulaires.

Il semble donc que cet artiste ait pris un goût particulier à traduire les aspects nocturnes de la nature, aspects qu'il aimait à dramatiser en illuminant ses sites de lueurs d'incendies plus ou moins vastes. Il tâchait alors de composer des scènes en rapport avec l'univers pathétique qu'il suggérait. Et c'est particulièrement aux aventures de Loth et de ses filles qu'il avait recours pour établir une communion entre ses paysages et leur étoffement. Philips de Valckenisse était le propriétaire de différentes grandes toiles de cette espèce : *Fuite de Loth de Sodome incendié, — Incendie de Sodome et Gomorre, — Incendie de Sodome et Loth et ses filles.* D'autre part, l'inventaire de Prague signale de

(1) *Op. cit.*, pp. 302 à 304.



GILLIS MOSTAERT

Foire annuelle

(Collection Nostitz à Prague)

Gillis Mostaert un tableau intitulé : *Wie Loth auss Sodoma und Gomorra gefuhrt wirdt,* tandis que l'inventaire de la collection de l'archiduc Léopold-Guillaume indique : *Un effet de nuit avec Loth* (1). Parfois il situait aussi saint Christophe dans un paysage lunaire ou exécutait une « Patience, avec incendie », comme nous l'apprend le catalogue de la collection Valckenisse.

Selon nous, à cette première série appartient le nº 750 du Musée royal de Bruxelles : *Destruction de Sodome,* qui n'est pas une œuvre du XVIIe siècle, comme le déclare la plaque de cuivre clouée sur le cadre de ce tableau nouvellement acquis, mais bien de la fin du XVIe. Il nous montre un paysage fantastique, qui emprunte les éléments de sa topographie à la fois à la nature positive et à l'imagination.

Dans l'ensemble de la composition existe un mélange d'originalité et de réminiscence, d'indépendance et de sujétion : le paysage possède un caractère septentrional, alors que les figures, tout à fait romanisantes, démontrent que l'artiste, très soucieux de rendre la vérité des aspects de son pays, se laissait aller au contraire à la fantaisie exotique quand il songeait à les étoffer.

Cette influence italienne devait être plus manifeste encore dans des tableaux — aujourd'hui

---

(1) Cités par von Frimmel, *op. cit.*

disparus — où les personnages sont essentiels et dont les sujets profanes s'apparentent intimement à ceux des maîtres méridionaux par lesquels Gillis Mostaert se laissa influencer : *Figure de Vénus étendue sur un lit,* un *Paysage avec Pan et Syrinx*, une peinture ronde de *Diane et ses Vierges*, une *Lucrèce*, une *Charitas* dans un cadre doré (1). Mais tout en adoptant des motifs profanes il continuait à pratiquer la peinture religieuse. La galerie de Philips de Valckenisse comptait un grand nombre de tableaux de l'espèce, de dimensions les plus variées : Deux petites peintures dans des cadres ronds, d'*Adam et Eve* (un dessin préparatoire de ce tableau, le seul dessin original, absolument authentique que l'on connaisse de Gillis Mostaert, est conservé au Musée de Gotha. Il est signé du monogramme G. M. avec la date 1575 et est catalogué, selon Alfred von Wurzbach, sous le titre : *Adam aus dem Schlafe erwachend, und Eva, welche Goth anbetet);* un autre petit tableau rond : *La Prédication de saint Jean ;* deux petites *Madones ;* un *saint Jérôme ;* une *Déposition* ; une *Madeleine;* une représentation de *saint Jean à Pathmos;* une autre peinture d'une *Madeleine ;* une peinture de *saint Christophe*; une autre peinture de *saint Christophe et paysage* ; un panneau, avec deux volets, de *Notre Seigneur Jésus-Christ dans le Jardin; Le Baptême du*

(1) Collection Valckenisse.

More par saint Philippe ; une peinture de *Jésus sur la Croix ;* une peinture de *saint François recevant les stigmates ;* une peinture oblongue du *Voyage à Emmaüs ;* un *Crucifiement ;* un autre *Crucifiement ;* un *saint Jérôme s'agenouillant devant Notre-Dame ; La Prophétie de Daniel dans un paysage ;* une *Crucifixion*, sur toile ; un paysage avec *Marie et Joseph parmi des soldats ;* un *Massacre des Innocents ;* une *Fuite de Marie et Joseph en Egypte.*

Au milieu du XVIIIe siècle, plusieurs églises d'Anvers conservaient encore de l'artiste des compositions religieuses. Celle des Pères Dominicains montrait, « dans la nef, à gauche, les quinze mystères, peints par différents maîtres; les principaux sont l'*Annonciation de la sainte Vierge*, peinte par H. van Baelen, quelques autres par Jean Jordaens et G. Mostaert » (1).

Notre héros, comme on le voit, a abordé les genres les plus différents, on pourrait presque dire qu'il les a traités tous, car d'anciens biographes nous apprennent qu'il exécuta également des portraits. Mais il y avait de lui une sorte d'ouvrages qui avaient particulièrement aidé à répandre sa réputation : c'étaient des champs sous la neige, interprétations qu'on appréciait beaucoup de son temps sous le titre générique de *Winterkens van Gillis*

(1) G. P. Mensaert : *Le peintre amateur et curieux.* 1763, tome 1er, pp. 190-200.

Mostaert — Petits Hivers de Gillis Mostaert (1).

Il se consacrait aussi à la peinture de mœurs populaires; dans ce domaine-là il a dû exceller, attendu que quelques années après sa mort, en 1621, ses anciens camarades évaluèrent un de ses tableaux : *Boerenkermisse*, à la somme, extraordinairement considérable pour l'époque, de 250 florins (2). Philips de Valckenisse possédait un de ces *Winterkens*, et aussi : les portraits d'un paysan et d'une paysanne sur un petit panneau, une scène d'étuve *(Boetstove)*, une peinture du village de Hoboken, ou *Boerenkermisse*, un morceau intitulé : *Coninckbrief*. Tout ceci est pour nous convaincre que Gillis Mostaert est en somme un des tout premiers à aborder la peinture de genre, c'est-à-dire à situer de petits personnages dans un paysage ou dans un intérieur, peinture de genre sortie de la conception de Quentin Metsys, dernier dépositaire de la tradition des van Eyck, lequel, rompant déjà avec les coutumes précédentes de peindre toute une histoire — *gebeurtenis* — créa les épisodes et apprit à se limiter à un instant et à donner à cet instant toute l'expression dramatique dont il était susceptible (3).

Il n'est pas étonnant que l'esprit novateur de Gillis Mostaert et son esthétique indépendante lui aient valu, au siècle inquiet et assoiffé de nouveauté

(1) P. Jos. van den Branden, *op. cit.*, p. 302.

(2) *Ibidem.*

(3) *Zetternam*, p. 18.



GILLIS MOSTAERT ET JACOB GRIMMER

SCÈNE CHAMPÊTRE

(Musée Impérial de Vienne)

et de vérité où il vivait, une faveur énorme auprès des amateurs aussi bien que de ses confrères. Une survivance de cette considération était dans ce fait que, au milieu du XVIII[e] siècle, on conservait en belle place, dans la salle des peintres de l'Académie d'Anvers, c'est-à-dire au local de la Gilde de saint Luc, à côté d'une Sainte Famille de Rubens, « une pièce de G. Mostaert », dont malheureusement le peintre-écrivain Mensaert, auquel nous empruntons ce détail, ne nous donne pas la description. Et ne sait-on pas que, dès 1563, alors que l'artiste n'avait que 29 ans, une de ses compositions religieuses, représentant l'*Assomption de la Vierge,* était popularisée par la gravure ? Quelques années plus tard, Jan Sadeleer, qui semble avoir eu une affection particulière pour l'art du maître, reproduisit une série entière des ouvrages religieux de Gillis (1).

On connaît maintes planches inspirées par lui. Une série entre autres nous est particulièrement familière. Il s'agit des douze *mois* gravés par Jules Goltzius d'après des panneaux ou des dessins disparus du maître, et imprimés par Hans ou Jan van Luyck qui, selon Alfred von Wurzbach, éditait à Amsterdam vers 1580, alors que Mostaert était dans la pleine maturité de son talent original.

Ces *mois* de Gillis Mostaert résument l'année flamande, l'année rurale flamande, à travers les

(1) Voir Th. von Frimmel, *op. cit.*, et Alfred von Wurzbach.

spectacles pris sur le vif, *naer het leven*, comme aurait dit Brueghel, de ses travaux successifs les plus typiques.

Partout, en ces estampes vécues, dès le principe, l'artiste concevait la dépendance des modèles par rapport aux coins de nature où il les voulait situer. Cet accord parfait entre les figures et le paysage est plus que jamais évident dans l'une des deux seules œuvres subsistantes (1) de Gillis Mostaert où son nom est écrit tout entier, une *Fuite en Egypte* entré à la galerie de Stockholm en 1871, avec un autre petit paysage de l'artiste. Ce panneau, signé et daté : « G. Mostaert, F. 1573 », n'est autre, sans doute, que le tableau intitulé : *Fuite de Marie et de Joseph en Egypte*, que possédait Philips van Valckenisse. Cette scène, le peintre l'a ordonnée avec un dédain tout à fait remarquable des règles habituelles, avec une cordialité pour ses héros qui proclame son seul désir de paraître vrai en restant simple.

Les personnages de ce tableau, nous les retrouverons dans un intérieur appartenant au Musée national hongrois de Budapest (il y est, sans raison explicable, catalogué sous le nom de Martin Van Clève) et qui est de la même époque, semble-t-il ; ici encore la scène est composée afin de concentrer

(1) La seconde est un *Christ en Croix* du Musée de Copenhague. La signature est identique.

toute l'attention sur le groupe principal. Cette scène fait suite à celle que nous montrait le tableau précédent : Pour se reposer, la sainte famille est entrée chez des paysans ; près de l'âtre où une bûche brûle, Marie, familièrement, change le linge de son divin enfant, tandis que Joseph, assis sur un banc, près de l'hôte qui prépare le repas, interrompt de porter à ses lèvres le pot de bière pour regarder le délicieux groupe de la Vierge et du Bambino. L'âne est resté au dehors, car une servante s'entretient devant la porte avec un valet chargé de le mener à l'écurie. Les fuyards passeront cependant la nuit à la ferme, puisque, là-haut, une fille, que vient rejoindre un autre domestique portant la literie, prépare une couche sous les combles... Jamais, avant Gilles Mostaert, on n'avait fait une transposition si réaliste et si simplement cordiale de l'aventure biblique. Ce Jésus que sa mère démaillote et lave avec de l'eau tiède que lui présente la fermière, c'est là une adorable audace qui trouve son excuse et sa justification dans l'observation fidèle des mœurs...

Devant ces tableaux on se souvient volontiers de l'opinion de Corneille de Bie quand il dit, dans son *Gulden Cabinet*, que Gilles Mostaert peignait avec tant de naturel, avec tant de simplicité des épisodes du Nouveau Testament qu'à ce point de vue aucun de ses contemporains ne le surpassait. Et on partage davantage la conviction de l'écrivain

lierrois quand on a admiré d'autres œuvres religieuses de Gilles Mostaert, œuvres qui ont disparu, mais dont des estampes anciennes nous ont conservé la composition. Nous entendons surtout : une exquise, vivante et originale *Adoration des Bergers* gravée par Jan Sadeleer et où nous retrouvons les mêmes personnages qui paraissent dans les deux tableaux de Stockholm et de Budapest ; un pathétique *Homme des Douleurs* et un *Christ en Croix* gravés par Jérôme Wierix, et un morceau circulaire gravé par Jean Théodore de Bry et où l'on voit *Enoch et sa famille bénissant le Seigneur avant le repas*, qui est préparé sur une table ronde, à l'intérieur d'une ferme flamande au toit de chaume (1)

Quand on s'est rendu compte des hautes qualités de vision et d'exécution du peintre, qui en font un artiste incontestablement supérieur, on se refuse à croire un seul instant qu'il puisse être l'auteur du panneau du Musée d'Anvers : *Les différents épisodes de la Passion du Sauveur* (2), attribué en dernier lieu, à tort, selon M. Pol de Mont, à Bosch, mais qui, d'après le savant conservateur,

---

(1) Dans son *Kunstlerlexikon*, von Wurzbach cite, outre la série des *Mois*, quinze planches presque toutes à sujets sacrés, gravées par Jean Sadeleer, Jérôme Wierix et Aug. Carrache d'après Gillis Mostaert. Le critique allemand verse ici dans une absolue inexactitude : La généralité de ces gravures ont été faites d'après les peintures originales de Marten de Vos.

(2) Catalogue de 1905, nº 638.

est l'œuvre d'un artiste anversois ou ayant résidé à Anvers vers 1550. Cette représentation synoptique, propriété des hospices civils, était signalée dans l'ancien catalogue de cet établissement de bienfaisance comme étant de Gillis Mostaert. Mais elle n'a pu avoir été brossée que par un colorieur médiocre et sans inspiration. La facture est brutale, le coloris sans saveur, les personnages figés d'attitudes et formant des groupes dispersés qui dispersent aussi l'attention, et dans lesquels on n'a point observé la vérité des plans.

Par contre, il faut sans hésiter souscrire à l'attribution qui donne au paysagiste des *Mois* un autre tableau appartenant aux hospices civils, en dépôt dans la même galerie métropolitaine : *Le Jeu de la Passion à la Grand'Place d'Anvers* (1). « Devant l'ancien hôtel de ville d'Anvers qui disparut en 1564, Jésus, couronné d'épines et vêtu d'un manteau, est montré par Pilate à la foule qui s'entasse sur la place, où se tiennent des fantassins, des cavaliers et des hommes avec charrettes. A l'avant-plan gauche, des soldats amènent les deux larrons, qui seront crucifiés avec le Christ » (2).

Gillis Mostaert l'aurait donc exécuté avant la trentaine. Un document péremptoire permet de démontrer qu'il l'a peint dans la vingt-septième

---

(1) Catalogue de 1905, n° 681.
(2) Catalogue de 1905, p. 213.

année de son âge ; il empêche que l'on souscrive au texte de certain catalogue d'il y a un demi-siècle, texte inspiré à son rédacteur, l'ancien archiviste des hospices d'Anvers, par un document dont il peut avoir eu connaissance et que nous ignorons aujourd'hui. Le tableau avait été intitulé par lui : *L'ancien Hôtel de ville d'Anvers en 1550* (1). En précisant la date, il avait des raisons moins plausibles de le faire que de considérer l'ouvrage comme étant de Mostaert ; mais n'étant pas à même de vérifier le prénom exact de l'artiste, il le donna à Jan, au vieux Jan de Harlem ! L'œuvre, qui n'atteste pas une main très expérimentée, rappelle, quant au coloris des vêtements de certains personnages, influencés par l'esthétique romaine, les nuances des figures de l'*Incendie de Sodome* de Bruxelles. Elle a été exécutée en 1561, comme le prouve l'inscription figurant sur l'estampe que H. Causé grava d'après le tableau, dont il mentionne l'auteur, mais dont il n'a pas respecté intégralement l'ouvrage, puisqu'il n'a point reproduit la composition principale. D'ailleurs, le vieux graveur n'a voulu nous donner qu'un aspect architectural de la grand'place.

Déjà en ce morceau de jeunesse que M. Henri Hymans naguère était disposé à donner à François,

---

(1) *Catalogue de tableaux et objets d'art exécutés par des artistes décédés et réunis à l'occasion du 400e anniversaire de la Gilde St-Luc d'Anvers.* Août 1854.



GILLIS MOSTAERT

Kermesse villageoise

(Kunsthalle de Brême)

il y a un singulier mélange de vérité et de fantaisie, de nouveauté et d'archaïsme, de personnalité et d'emprunt. Il y a surtout là-dedans un mouvement collectif de foule fort bien exprimé et qui est le rappel de masses populaires observées sur nature. Et ceci nous fait songer tout de suite à plusieurs ouvrages du maître qui existaient du temps de Van Mander à Middelbourg, et dont l'un représentait une houleuse scène populaire où l'on voyait les seigneurs de Hoboken reçus dans cette localité par les habitants en liesse (1). Ce tableau existe encore ; sous le titre de : *Volksfest*, il est conservé à la Kunsthalle de Brême (2). De la collection Wyntgis, maître de la monnaie de Zélande, il passa à la collection de Valckenisse, où il était ainsi catalogué : une peinture du village de Hoboken, ou *Boerenkermisse*. Avant d'entrer, en 1832, au Musée de Brême, elle appartenait à la collection Garlich, en cette ville (3). C'est la place du bourg, pittoresquement limitée par de caractéristiques constructions et que domine, presque au centre, la massive tour gothique de l'église parois-

---

(1) *Daer is tot Middelborgh by d'Heer Wyntgis een schoon groot stuck, daar de Heeren Schetsen als Heeren van Hoboke, zeer statig door dese boeren werden ingehaelt, wesende vol werck en beelden.*

(2) *Gustav Pauli : Katalog der Gemälde und Bildhauerwerke in der Kunsthalle zu Bremen.*

(3) *Dr Th. v. Frimmel: Blätter für Gemälde Kunde.* 1908. Vol. VI, p. 7.

siale. Il règne sur cette place un mouvement endiablé ; ce sont des groupes de mangeurs, de buveurs et de danseurs, des marchands, des amoureux, des femmes, des enfants, des laïcs et des religieux, des mendiants ; et dans tout ce tohu-bohu, dans toute cette joie, passent, calmes et intéressés, des gentilshommes, la rapière au côté. Du temps de l'artiste, un des frères Schetz, seigneurs de Hoboken, fut trésorier général de Philippe II.

Cette toile répond bien au signalement qu'en donne Van Mander ; comme la série des *Mois*, elle prouve que l'artiste, s'il fut influencé par Breughel, n'en eut pas moins une vision personnelle et une façon à lui de comprendre le paysan et le paysage, et de les reproduire. Et ceci prouve qu'il fut en ce sens supérieur à Grimmer, vrai démarqueur de Pierre le Drôle, Grimmer avec lequel Mostaert collabora parfois, comme nous le verrons tantôt.

Dans cette *Kermesse* du musée de Brême, monogrammée et datée de 1589, le mouvement de foules est non moins bien saisi que dans le tableau d'Anvers ; mais si le réalisme en est plus franc, il faut reconnaître que l'intérêt en est trop dispersé. Si, avec l'âge, l'artiste a acquis un dessin plus souple et un modelé plus rond, une facture plus ample, une coloration générale plus vive, il a perdu cette simplicité de mise en page, cette qualité de concentration d'intérêt que l'on remarque dans ses ouvrages antérieurs. Mais il y a ici d'autres qualités remar-

quables, notamment cet accent de plein air qui devait faire le charme attirant de la suite disparue de ses *mois* et que le graveur Jules Goltzius a su conserver à travers une traduction fidèle de ces pages agrestes, où le groupement des personnages est également compris avec plus de solidarité.

Mais l'artiste, en l'occurrence, a obéi au désir de résumer en beaucoup de scènes diverses les péripéties et les attractions d'une fête flamande, de la Fête flamande populaire : au lieu de n'en copier qu'une scène particulière et significative, il a voulu l'exprimer dans son ensemble : de là cette confusion, ce mélange d'épisodes, qu'on oublie volontiers quand on se laisse aller à examiner à part toutes ces petites scènes vivantes, libres et mouvementées, où règne une gaîté débordante. Mieux ordonnée est la composition du musée de Vienne, datée de 1583, où les personnages sont réunis à gauche et ne se débandent pas comme dans le cadre précédent; il y a plus de naturel dans cette œuvre, dont l'admirable paysage aux plans si gradués est de Grimmer (le monogramme G. M. est peint sur un tonneau à gauche, tandis qu'à droite, sur le terrain, on lit la signature de Jacop Gr.).

Gillis Mostaert semble avoir voulu marquer ses créations d'un signe distinctif : il a mis un chien au premier plan de ses tableaux. Sauf pour le *Christ en croix* du musée de Copenhague, nous avons trouvé cet animal dans toutes les créations iden-

tifiées du maître. Il figure aussi sur le panneau de la collection du comte Nostitz, à Prague, une *foire* d'un mouvement observé dans un paysage un peu montueux d'une belle rusticité, panneau portant au verso le monogramme légèrement effacé de G. M. et la date 1579, en même temps qu'une ancienne inscription flamande, disant que le tableau a été peint par Gillis Mostaert. Ce sont bien ses personnages habituels, aux allures franches, libres et souvent sans vergogne, aux expressions si individuelles, et dont les silhouettes sont caractérisées de cette manière un peu ronde particulière au maître caustique et qui dispense un style à tous ses héros : cultivateurs ou citadins, manants et bourgeois, marchands ou gentilshommes, moines et nonnettes. Ici ils sont confondus dans une égalité presque démocratique : nul n'a le pas sur l'autre, et chacun ne songe qu'à vaquer à ses affaires, à se préoccuper de son plaisir ou à chercher querelle...

Jamais avant cela on n'avait rendu avec tant de vérité, avec un naturel si pénétré le spectacle harmonieux et varié, bruyant et actif d'une de ces *jaarmarkten* flamandes dont la tradition nous est restée et qui sont autant des raisons d'accomplir des affaires que de songer à la ribote et à la ribaude... Ici la foire bat son plein, les bêtes et les gens se mêlent pittoresquement, dans une chaude diaprure de couleurs qui semble souligner encore la diversité des groupes et l'aspect bougeant de la

foule. Et là-bas, préludant aux déduits qui suivront le marché, sur des tréteaux, des histrions, à l'entrée de la grand' rue débouchant sur la place, entreprennent de jouer une farce... Par la cohésion de la composition, par l'atmosphère enveloppante, par le naturel des physionomies, par le relief des formes sûrement dessinées, cette *Jaarmarkt* de la collection Nostitz est le chef-d'œuvre du vieil artiste facétieux et sensible.

Le côté véridique de ces scènes de mœurs, la bonhomie, la joie, nous écririons volontiers la fraternité avec lesquelles Gilles Mostaert les a interprétées, les a copiées et qui nous familiarisent vraiment avec les manifestations nombreuses de la vie populaire, de la vie publique de son temps, fait sans conteste du maître le précurseur des Teniers, des Brouwer et des van Craesbeek.

Parmi les autres toiles de Gilles qu'on conservait dans la capitale zélandaise, il y avait encore un *Portement de Croix* (1). Nous citions tantôt un *Christ sur la Croix* conservé au Musée de Copenhague, et qui est un des deux tableaux connus que le maître ait signés tout au long. La Jérusalem imaginée qui, au second plan, montre ses édifices

(1) Le distingué archiviste de Middelbourg, M. W. O. Swaving, qui a bien voulu, à notre demande, faire des recherches minutieuses dans les dépôts confiés à sa garde, n'a pas trouvé trace du séjour d'un quelconque membre de la famille Mostaert dans la ville ou en Zélande.

fantastiquement éclairés est de la même exécution assez sèche, assez arrêtée qui particularise la vue de l'hôtel de ville d'Anvers. Et les cavaliers et les soldats qui paraissent à gauche sont tout à fait traités comme les personnages figurant, dans ce dernier tableau, le *Jeu de la Passion.*

A travers les quelques tableaux désormais authentiqués, il est possible d'esquisser l'évolution de l'esthétique du maître, puisqu'ils vont de 1561 à 1589, la plus récente œuvre étant la plus complète, celle d'un artiste en pleine possession de ses moyens: la *Kermesse* de Brême. Ici il n'y a plus rien de dur, de gauche ; on y trouve à la fois une haute science de la composition, un sens profond du pittoresque basé sur une observation réaliste et une plastique pleine de relief et d'activité. De cette année 1589, qui est celle où Gillis alla à Gand expertiser le *Jugement dernier*, de Coxcie, jusqu'à sa mort, survenue deux lustres plus tard, le peintre a dû exécuter des ouvrages nombreux, confirmant l'admirable maîtrise qu'atteste cette Kermesse. Désormais, ainsi servie, la critique ne peut manquer d'identifier successivement les ouvrages que créa, durant cette longue période, le talent définitif de Gillis Mostaert.

La pratique de la peinture de mœurs populaires devait le conduire d'autant plus fatalement à la peinture satirique qu'il s'était tôt familiarisé avec ce genre à l'époque de son apprentissage chez le *drolmaker* Jan Mandyn, artiste aussi imaginatif



GILLIS MOSTAERT

Le Christ en Croix

(Musée de Copenhague)

qu'illettré. L'idée qui lui vint un jour de se représenter lui-même dans un *Jugement dernier*, occupé à jouer au tric-trac avec un de ses camarades de plaisir, au milieu des flammes de l'enfer, suffit à nous fixer sur l'orientation drôlatique, humoristique de son esprit.

Il n'est point douteux que ce ne soit pas là le seul ouvrage de l'espèce qu'il ait exécuté. Qu'il ait aimé les diableries, les spectacles fantastiques, son irréligion notoire permet de s'en convaincre. C'est l'opinion de beaucoup de critiques, et deux des plus autorisés aux pays allemands, MM. Hermann Dolmayer et Théodore von Frimmel, se sont occupés de cette face insuffisamment connue du talent de Gillis Mostaert. Ce second écrivain, outre une composition des *Qualen der Verdammten* (n° 704), attribué à Bosch, met au compte de notre héros un autre panneau de la *Kaiserliche Sammlung* de Vienne : *Abstieg Christi in den Limbus*, n° 652 (1), sous prétexte que la composition est apparentée à celle du triptyque : *Jungstes Gericht*, conservé à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne, et où, sur un large couteau brandi par un des personnages du premier plan, on voit, en guise de signature, le monogramme : M.

Pourtant, l'autre auteur, remarquant l'époque de la réception des Mostaert à la Gilde de Saint-Luc, estime qu'un maître qui a commencé à créer

(1) *Op. cit.*

si tard ne peut avoir exécuté les compositions dont il s'agit. Mais M. Dolmayer oublie-t-il que Gillis, selon l'affirmation de Carel Van Mander, avait exécuté un *Marter der Verdammten* comprenant une quantité de petites figures vivement éclairées comme dans le tableau de Vienne ?

Toujours est-il que M. Dolmayer veut voir dans ces ouvrages non pas des créations de Jérôme Bosch, avec le nom duquel ne s'accorde pas le monogramme M, mais des créations d'un de ses continuateurs immédiats (1). Il souscrit cependant à l'attribution Mostaert, mais prétend que c'est le vieux Jan de Harlem à qui il faut rendre ces panneaux et non à son petit-neveu Gillis !... Voici certes une solution plutôt stupéfiante. Nous aurions compris qu'on proposât Jean Mandyn, bien que l'on signale des nuances, des différences nombreuses entre ses œuvres connues et celles fréquentes, en Espagne notamment, dues à ce mystérieux M, qui, et ici M. Dolmayer semble avoir raison, « probablement introduisit dans l'art le spectacle infernal de grand style et créa les monstruosités » qu'appréciait tant l'Espagnol Quevara.

Nous ne suivrons pas le savant allemand sur la pente dangereuse de son audacieuse proposition. Arrêtons-nous cependant une minute pour examiner

(1) *Hieronymus Bosch und die Darstellung der vier letzten Dinge in der Niederländischen Malerei der XV und XVI Jahrhunderts* dans le *Jahrbuch* déjà cité.

les arguments auxquels il a recours pour la justifier. Il explique d'abord que l'existence en Espagne de plusieurs tableaux du monogrammiste M est la conséquence des relations étroites qu'avait avec ce pays la gouvernante des Pays-Bas Marguerite d'Autriche, laquelle avait d'ailleurs épousé Jean des Asturies. Puis il constate que, selon Van Mander, Mostaert avait figuré dans le haut de son propre portrait l'apparition du Christ, entre un diable et un ange, alors que l'*Abstieg in der Limbus* nous montre le Christ surgissant sous une voûte lumineuse.

Nous ne savons pas jusqu'à quel degré ces deux apparitions pourraient se ressembler. Mais en considérant les ouvrages actuellement identifiés de Jan Mostaert, il faut rejeter les hypothèses du savant M. Dolmayer, résultat d'une imagination à laquelle ne devrait pas sacrifier un homme de cette valeur. Nous ne prendrons pas personnellement position dans ce débat, ne connaissant pas les originaux des peintures en discussion et manquant d'éléments suffisants pour nous prononcer. Le monogrammiste M, néanmoins, ne peut être, selon toute vraisemblance, que Jan Mandyn ou Gillis Mostaert, maître ou disciple. Et rien ne motive qu'on rouvre à nouveau le problème, amplement éclairci, croyons-nous, de l'œuvre de Jan Mostaert. Il n'en reste pas moins que le monogrammiste M, est un de ceux qui ont le plus aidé à faire s'épanouir

cette floraison de la peinture populaire dont Jérôme Bosch avait jeté la graine féconde dans le sol artistique anversois. Et c'est un rôle que Gillis, mieux que tout autre, peut avoir accompli, en même temps que Pierre Brueghel.

On le voit, l'activité du peintre anversois a été aussi variée qu'énorme. Et pourtant il ne reste presque rien de positif de cette activité puissante. Qu'est-il advenu de tant d'ouvrages et comment est-il possible, écrit F.-Jos. van den Branden, qu'un maître comme Gillis soit presque entré dans l'oubli ?

Cet oubli est total pour son fils, Gillis le jeune, reçu franc-maître de la Gilde en 1612. Nous avions été tout d'abord tenté de prendre pour une de ses œuvres le n° 261 du Musée d'Anvers : *Christ en Croix, entouré de Portraits.* Le catalogue de 1905, qui l'attribue à Gillis Mostaert, le décrit ainsi : « Au milieu de huit portraits d'hommes, dont sept représentent des membres du vieux Serment de l'Arc, tandis que le huitième est un ecclésiastique, se trouve, dans un cadre séparé, un petit tableau, représentant le Christ en Croix, accompagné de la Vierge et de saint Jean, debout sous l'instrument de supplice. » Ce qui nous incitait à penser ainsi, c'est que, tout d'abord, une tradition déjà ancienne voulait que ce panneau composite fût d'un Mostaert et, ensuite, que le type des personnages sacrés révélant une influence plus nettement italienne que celle observée dans les ouvrages de Gillis l'aîné,

il était équitable de l'inscrire au compte de Gillis le jeune.

Mais la tradition qui nous avait déterminé à croire cela était sans fondement. Nous en avons acquis la preuve péremptoire dans le livre si précieux et si véridique de Mensaert. La catalogue d'Anvers nous renseigne sur la provenance du tableau : « Figurait, auparavant, à l'Autel du vieux Serment à l'Arc à la Cathédrale, sous le *Martyre de St Sébastien* de Coxcyen. » Or, l'auteur du *Peintre amateur et curieux* nous apprend ceci, en s'occupant de l'église métropolitaine : « Sur l'autel du vieux Serment de l'Arc, on voit un tableau peint par *M. Coxie,* autrement nommé *le Raphaël de la Flandre :* ce tableau est le martyre de Saint Sébastien. Derrière les chandeliers, on voit un Crucifix avec quelques portraits, par le même *Coxie* » (1).

Nous voici donc nettement, indiscutablement édifié sur l'auteur de cette série d'effigies d'ailleurs médiocres et assez lourdement brossées. Nous avions espéré un instant, grâce à la découverte d'un ouvrage certain, être à même d'aider que l'on rende au fils de Gillis Mostaert un peu de notoriété, en retrouvant, par comparaison, quelques autres de ses créations. Mais le témoignage de Mensaert le fait rentrer plus profond que jamais dans cette

---

(1) 1763. T. Ier, p. 229.

ténèbre d'où nous avions fait le rêve illusoire de retirer son nom.

Il n'est guère plus fameux que lui, ce Michel Mostaert qui, dans la seconde moitié du XVII[e] siècle, pratiquait à Anvers la sculpture chryséléphantine. Hanté aussi par le familial démon de l'art, il devait être un fils ou un neveu de celui que nous avions considéré un court instant comme l'auteur du *Christ en Croix entouré de portraits*. Ses ouvrages cités sont extrêmement rares et témoignent d'une vision où il n'y a plus rien de l'imagination abondante, de la variété plastique de ses ancêtres. Alexandre Pinchart, avons-nous déjà dit, lui consacre une courte note dans ses *Archives*. La voici : « *Michel Mostaert*. Nous avons vu chez le docteur Stevens, à Anvers, une jolie petite statuette en ivoire provenant d'une communauté religieuse de femmes, dont les armoiries sont sculptées sur le socle qui est également d'ivoire : elle représente la Sainte Vierge ; au fond de la couronne qu'elle porte sur la tête se trouve le nom de l'artiste, avec le millésime 1671 » (1).

D'autre part, Alfred von Wurzbach imprime

---

(1) KRAMM (supplément, p. 110) prétend, en se basant sur le supplément du catalogue du Musée d'Anvers, 1863, p. XIV, qu'il faut lire Michel Mo*t*taert et la date 1675. Pourtant le catalogue, déjà cité par nous, de l'Exposition anversoise de 1854, qui intitule l'œuvre *La Vierge triomphante*, précise le nom de Mostaert, mais relève en effet la date 1675.



GILLIS MOSTAERT

Adam et Eve se réveillant, Dessin

(Musée de Gotha)

qu'on conservait à Anvers, en 1877, de Michel Mostaert, une statuette de la Vierge également en ivoire, datée de 1675 et portant les armoiries de Christiaen de Brockhoven de Bergeyck et de Dorothea de Berte. Nous n'avons pas retrouvé trace de ces deux sculptures mineures.

Ceci nous mène au terme de notre étude. Séduit par son sujet, nous l'avions entreprise avec le désir ardent d'apporter notre contribution personnelle à l'éclaircissement d'un problème qui a tenté déjà la perspicacité de beaucoup de savants et d'écrivains bien plus autorisés que nous. Avons-nous réussi à dissiper un peu de cette ombre jalouse qui enveloppait l'œuvre et la personne des membres de l'émouvante dynastie des Mostaert ? Nous l'espérons sans oser nullement prétendre avoir tout dit à propos d'un groupe d'artistes dont à peine on a commencé à approfondir une action vaste et conséquente... *Es mogen auch andere die Hande rühren, um hier Klarheit zu schaffen,* disait M. Theo. von Frimmel dans ses belles pages judicieuses où nous avons fréquemment puisé des arguments à l'appui de nos dires. Nous faisons nôtres ces paroles, en souhaitant que cet essai en engendre de plus parfaits et de plus péremptoires.

CATALOGUE DE L'ŒUVRE DES MOSTAERT

ŒUVRES DE JAN MOSTAERT (le Maître d'Oultremont) :

La Déposition de Croix, triptyque, Musée d'Amsterdam.
L'Adoration des Mages, » »
La Passion, triptyque, Musée de Bruxelles.
Saint Pierre avec donateur, volet de retable, Musée de Bruxelles.
Saint Paul avec donatrice, » » » »
Saint Jean l'Evangéliste avec donateur, volet d'autel, coll. Von Kaufmann, à Berlin.
Sainte Barbe avec donatrice, volet d'autel, coll. Von Kaufmann, à Berlin.
Le Calvaire, ancienne collection de lord Northwick.
Le Jugement dernier, autel à volets, galerie Wesendonck, à Bonn.
Le Jugement dernier, Musée de Copenhague.
Saint Jean Baptiste entouré d'Anges, National Gallery, Londres.
Ecce homo, collection Willett, à Brighton.
» » Stchoukine, à Moscou.
» » Colnaghi, à Londres.
» Musée de Vérone.
Le Chevalier au Chapelet, Musée de Bruxelles.
Portrait de Philippe de Clèves, Musée de Berlin.
Portrait d'un seigneur âgé, dit l'Homme à la Médaille de l'Annonciation. Musée de Berlin.
Portrait de Joost van Bronckhorst, collection Hainauer, Berlin.
Portrait de Jean van Wassenaer, Musée du Louvre.
Portrait de gentilhomme, Magasin de la galerie de Copenhague.
Portrait de gentilhomme, collection du comte H. de Minerbi, à Belgirate.
Portrait de jeune homme, chez Lepke, à Berlin.
Portrait d'une dame de qualité, collection de l'Université de Wurtzbourg.
Portrait d'une patricienne, Réserve du Musée de Berlin.

Œuvres de l'atelier de Jan Mostaert :

Saint Christophe, collection Mayer Van den Bergh, à Anvers.
Portrait d'une dame de qualité, ancienne collection Ed. Fétis, chez A. Lambeaux, à Bruxelles.
Portraits de deux époux, Pinacothèque de Munich, autrefois au Musée Germanique, à Nuremberg.

Œuvres de l'école de Jan Mostaert :

Sainte Madeleine, collection Doria-Pamphili, à Rome.
Sainte Madeleine, Académie, Venise.
Portrait du bourgmestre Jan Gael Claesz, Musée Communal d'Harlem.

Œuvres attribuées a François Mostaert :

Agar, Ismaël et l'Ange, Musée du Belvédère, à Vienne.
Elie au désert, collection de Mme Hector Henry, à Blanmont.
Paysage montagneux, Musée impérial de Vienne.
Paysage au clair de lune, Musée impérial de Vienne.

Œuvres de Gillis Mostaert :

La Destruction de Sodome, Musée ancien de Bruxelles.
La Fuite en Egypte, Musée de Stockholm.
Paysage flamand, » »
La Sainte Famille dans un intérieur rustique, Musée national hongrois de Budapest.
Le Jeu de la Passion à la Grand'Place d'Anvers, Musée d'Anvers.
Kermesse flamande, Kunsthalle de Brême.
Fête populaire, Musée Impérial de Vienne (Paysage de J. Grimmer).
Foire annuelle, collection du comte Nostitz, à Prague.
Le Christ en Croix, Musée de Copenhague.
Adam et Eve se réveillant, (Dessin), Musée de Gotha.

BIBLIOGRAPHIE

HENRI HAVARD : *Histoire de la Peinture hollandaise*. 1882.

F.-JOS. VAN DEN BRANDEN : *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*. 1883.

THÉODOR VON FRIMMEL : *Von den Niederländern in der Kaiserlichen Gemaldesammlung in Wien*. Dans *Kleine Galeriestudien*. Neue Folge. 1898.

ID. : *Vom Meister der Weiblichen Halbfiguren*. Dans le supplément de la *Allgemeine Zeitung* du 7 novembre 1902.

CORNELIS DE BIE : *Het gulden Cabinet der Edel vrij Schilder Const*. 1661.

DIRCK SCHREVELS : *Harlemias*. 1648.

CHRISTIAAN KRAMM : *De Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders*. 1890.

A. VAN DER WILLIGEN : *Les artistes de Harlem*. 1870.

CAREL VAN MANDER : *Schilderboeck*. 1604.

LOUIS GUICCIARDIN : *Description de tous les Païs-Bas*. 1582.

EDM. DE BUSSCHER : *Un procès artistique au XVIe siècle*. Dans les *Bulletins de l'Académie royale de Belgique*. 1863.

EM. NEEFS : *Histoire de la Peinture et de la Sculpture à Malines*.

Dr G. F. WAAGEN : *Handbuch der deutschen und niederlandischen Malerschulen*. 1862.

ID. : *Jan Mostaert*. Dans la *Kunstblatt*. n° 55, 1847.

GUSTAV GLÜCK : *Jan Mostaert*. Dans le *Zeitschrift fur bildende Kunst*. 1896.

JULES HELBIG : *Un triptyque du XVIe siècle*. Dans *la Revue de l'art chrétien*. 1898.

CAMILLE BENOIT : *Le triptyque d'Oultremont et Jan Mostaert*. Dans *la Gazette des Beaux-Arts*. 1899.

HENRI HYMANS : *Le livre des Peintres de Carel van Mander*. 1884.

ID. : *L'Exposition des Primitifs flamands à Bruges*. 1902.

M. Michelant : *Inventaire des vaisselles, joyaux, tapisseries, manuscrits de Marguerite d'Autriche.* Dans les *Bulletins de la Commission royale d'Histoire.* 3me série, tome XII.

A.-J. Wauters : *Jacob Cornelisz. Le Maître du Triptyque d'Oultremont.* Dans *l'Indépendance Belge* du 25 décembre 1899.

Max-J. Friedlaender : *Neues für Mostaert.* Dans *Repertorium für Kunstwissenschaft.* 1905.

A. Moes : *Iconographia Batavia.* 1892.

J.-O. Kronig : *Ein porträt von Jan Mostaert.* Dans *Zeitschrift für bildende Kunst.* 1908.

Alfred von Wurzbach : *Niederlandisches Künstler-Lexikon.* 1906-1911.

Théodor von Frimmel : *Unveröffentliche Gemälde aus der Ambraser Sammlung.* Dans le *Jahrbuch des Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhochsten Kaiserhauses.* T. XV.

Id. : Notice sur la *Kunsthalle* de Brême, dans les *Blätter fur Gemäldekunde,* avril-mai 1910.

Baron de Reiffenberg : *Histoire de l'ordre de la Toison d'or.*

Emile Jacobson : *Quelques maîtres des vieilles écoles néerlandaise et allemande à la galerie de Bruxelles,* dans *la Gazette des Beaux-Arts,* 1907.

F. D. O. Obbreen : *Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis.*

Alexandre Pinchart : *Archives des sciences et des arts.*

Id. : *Correspondance artistique du comte de Cobenzl,* dans le *Recueil des Bulletins de la Commission royale d'Histoire.* 4me série. T. XI.

Georges Hulin de Loo : *Catalogue critique* de l'Exposition des Primitifs flamands à Bruges, 1902.

W. H. James Weale : *L'art dans les Pays-Bas.* Préface du Catalogue de l'Exposition des Primitifs flamands, Bruges, 1902.

Dr Coremans : *L'archiduc Ernest, sa cour et ses dépenses. Bulletins de la Commission royale d'Histoire.* Première série. T. XII.

G. P. Mensaert : *Le peintre amateur et curieux.* 1763.

Hermann Dolmayer : *Hieronymus Bosch und die Darstellung der vier letzten Dinge in der Niederlandischen malerei der XV und*

XVI Jahrhunderts, dans le *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses.* T. XIX. 1898.

Eug. Zetternam : *Bedenkingen op de Nederlandsche schilderschool.* Supplément à l'*Album der Sint Lucasgilde.* 1855.

L. Scheibler : *Die altniederländischen und altdeutschen Gemälde* à la *Kunsthistorische Ausstellung zu Dusseldorf.* Dans *Repertorium für Kunstwissenschaft.* 1904.

Archives de la ville d'Harlem et de M. le Dr A. Bredius, à La Haye. Catalogues des musées d'Amsterdam, Anvers, Copenhague, Berlin, Brême, Bruxelles, Harlem, Munich, Paris (Louvre), Stockholm, Venise (Académie), Vienne : des galeries Doria-Pamphili à Rome, Mayer van den Bergh à Anvers, Nostitz à Prague.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

TABLE DES MATIÈRES


3 3125 00231 7309